wayne c. booth

PURITATEA ARTISTICĂ ȘI RETORICA ROMANULUI • Reguli generale • Tipuri de narațiune • VOCEA AUCTORIALĂ ÎN ROMAN • Funcțiile comentariului creditabil • Povestirea sub forma prezentării • NARAȚIUNEA IMPERSONALĂ • Funcțiile tăcerii auctoriale • Moralitatea narațiunii impersonale •

retorica romanului

editura univers

RETORICA ROMANULUI

WAYNE C. BOOTH

În românește de
ALINA CLEJ și ȘTEFAN STOENESCU

Prefață de
ȘTEFAN STOENESCU

București, 1976
Editura UNIVERS

Coperta colecției
SERGIU GEORGESCU

SINELE AUCTORIAL CA IMANENȚĂ

„Cine comunică se și comunică"

TUDOR VIANU

DE LA *Anatomia criticii* (1957) a lui Northrop Frye, poate cel mai notabil și mai influent demers în critica literară anglo-saxonă a ultimilor ani îl constituie studiul *The Rhetoric of Fiction* (1961) datorat lui Wayne C. Booth, profesor la Universitatea din Chicago. Ambele lucrări se impun prin abordarea globală și sistematică a domeniului, deosebirea de formulă rezidînd în aceea că Frye recurge la un universalism extrem, sprijinit pe un spectru categorial vast, structurat și ierarhizat conform unor simetrii aproape suspect de armonioase, în timp ce Booth, mai prudent și mai ponderat, cu un acut simț al ironiei, evită speculația centrifug-metacritică, tot așa cum exclude și nominalismul excesiv crocean, optînd pentru o modalitate în tradiția aristoteliană bazată pe o inducție controlată și pe disocieri nuanțate. El refuză rolul de legiuitor, greu acceptabil pentru spiritul relativist modern, și îl îmbrățișează pe cel de hermeneut, aplecîndu-se asupra domeniului prozei artistice *(fiction)*, într-o abordare ce se înscrie în tendința centripetă a criticii intrinsece, spre a o cerceta pe o gamă cît se poate de cuprinzătoare: de la *Cartea lui Iov* și eposurile homerice pînă în imediata actualitate (cum ar fi de pildă ultimul roman al lui Joyce Cary, *The Captive and the Free*, apărut postum în 1959).

Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Defoe, Swift, Fielding, Sterne, Jane Austen, Balzac, Thackeray, Dickens, George Eliot, Flaubert, Melville, Dostoievski, Hardy, James, Conrad, Bennett, Proust, E. M. Forster, Joyce, D. H. Lawrence, Gide, Faulkner, Hemingway, Djuna Barnes, Virginia Woolf, Mauriac, Waugh, Sartre, Nabokov, Salinger, Katherine Anne Porter ... nu epuizează totuși lista autorilor considerați, dar demonstrează o preocupare vădită pentru roman, ceea ce ne-a făcut să adoptăm, fără sentimentul că am trădat intențiile autorului, titlul de *Retorica romanului* pentru versiunea românească a cărții, în locul mai neobișnuitului „Retorica ficțiunii".

Oprindu-se deci asupra unui corpus de opere bine delimitat ca factură și statut estetic, Booth îl repune în discuție considerîndu-l din perspectivă retorică — adică din unghiul unei teorii a argumenta-

ţiei şi adeziunii. Va urmări ca atare modul în care structurarea acestor opere, economia, coerenţa, şi integritatea lor funcţională se realizează şi se comunică cititorului, marcîndu-l prin aceea că îl implică într-un proces de explorare a semnificaţiilor şi valorilor ce susţin viziunea scriitorului asupra condiţiei umane.

Într-o formulare cu finalitate de adagiu, Kenneth Burke, cea mai mare autoritate în materie din America secolului nostru, defineşte funcţia de bază a retoricii drept ... *the use of words by human agents to form attitudes or to induce action in other human agents* [1]. Accentul cade aşadar pe actul persuasiv, ceea ce învederează în ultimă analiză primatul comunicării.

La rîndul său, Booth defineşte retorica drept „arta comunicării cu cititorii", sau „transferul de idei, mobiluri, intenţii de la o minte la alta", sau în fine drept „ceea ce o operă este pusă să *facă* — cum este ea concepută pentru a se comunica" [2].

Ca atare Booth se situează tranşant în prelungirea tradiţiei aristotelice, concepînd retorica în sens larg, căci pentru Stagirit ea era „... o antistrofică a dialecticii, menită să extindă dominaţia logosului şi asupra domeniului opinabilului — valori, credinţe, aparenţe, verosimil ..." Se năştea astfel o antimonie terminologică între demonstraţia logico-dialectică şi demonstraţia retorică sau argumentaţia care, bazată „pe macrologie şi pe reconvertirea psihologică a logicului ... încearcă să pună ordine în domeniul verosimilului şi al valorilor" [3].

Aceste origini filosofice ale disciplinei sînt repotenţate astăzi la nivel teoretic mai ales în lucrările neoretoricianului belgian Chaïm Perelman, ale cărui contribuţii la *Tratatul asupra argumentaţiei*, 1958, constituie un corp de teze şi clasificări de profundă semnificaţie. Acestea însă nu s-au impus peste Ocean suficient de repede pentru ca Booth să le poată utiliza în *Retorica romanului* [4]. Cu atît mai interesante ne

[1] „...*folosirea cuvintelor de către actanţi umani în scopul formării de atitudini sau incitării la acţiune a altor actanţi umani*", în *A Rhetoric of Motives*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press (1950), 1969, p. 41.

[2] *Retorica romanului*, V; *Now Don't Try to Reason with Me. Essays and Ironies for a Credulous Age*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970, p. 41; *Retorica romanului*, Epilog.

[3] Vasile Florescu, *Retorica şi neoretorica*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 49, *passim.* pentru o amplă şi nuanţată trecere în revistă a principalelor aspecte teoretice ale problemei, considerate diacronic.

[4] Ulterior Booth însuşi a subliniat semnificaţia deosebită a demersului neoretoricii europene şi a lui Perelman mai cu seamă (Vezi *Now Don't Try ...*, p. 42).

vor apare afinităţile şi convergenţele de opinie între cei doi privitor la perspectivele deschise de retorică în cîmpul cercetărilor umaniste.

În formularea lui Perelman „«noua retorică» este «o teorie a structurilor argumentative» care «sînt identificate şi analizate pe baza textului scris» ... «Noua retorică» îşi precizează şi mai mult domeniul de cercetare în opoziţie cu logica formală. Spre deosebire de această disciplină impersonală, atemporală şi preocupată exclusiv de rigoarea corectitudinii, «noua retorică» explorează raţiunea concretă şi situată. Ea este o logică «deschisă» care nu exclude neprevăzutul ci, dimpotrivă, caută să-l includă în sistemul ei. Întrucît acceptă implicitul, nedeterminatul, neconvenitul şi orice alterare posibilă a adevărului admis iniţial, «noua retorică» apare ca o logică a totalizării care restaurează continuitatea realului“ [5].

Ori tocmai acest orizont stă în vederile lui Booth atunci cînd consideră retorica drept o „dimensiune inevitabilă a literaturii“ [6], o modalitate [7], o acţiune de cooperare social-intelectuală prin care se poate anula viciul circularităţii hermenentice: „... modul retoric dramatizează natura inevitabil socială a standardelor literare. Nu ne dobîndim criteriile prin intermediul unei intuiţii private sau al unei revelaţii divine, sau printr-o deducţie strict logică din principii de bază cunoscute: trăim cu toţii laolaltă o experienţă, îi percepem valoarea pe măsură ce o parcurgem şi apoi îi confirmăm valoarea prin discuţii cu alţi evaluatori ... Pe scurt, judecăm opera în baza valorilor pe care ne-am deprins să le folosim citind opera“ [8].

Abordarea retorică devine aşadar „arta dezvăluirii conexiunilor“ [9]. Mai mult chiar, în spiritul lui Kenneth Burke, pentru care nu există graniţă între modul de a fi al artei şi modul de a fi al existenţei, retorica este universală prin aceea că reprezintă însuşi modul de a exista şi de a coexista în lumea contemporană: „We believe in mental persuasion as a way of life; we live from conference to conference“ [10].

---

[5] Max Loreau „Pour situer la Nouvelle Rhétorique“ în volumul *La théorie de l'argumentation* editat de Perelman şi Olbrechts (1958), citat liber de V. Florescu, *op. cit.*, p. 190.

[6] ... *the rhetorical dimension of literature is inescapable*, Retorica romanului, IV.

[7] „a mode“, *Idem*, Epilog.

[8] Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974, pp. 207—208.

[9] *Now Don't Try ...*, p. 46.

[10] „Credem în persuasiunea raţională ca mod de existenţă, trăim de fapt de la o consfătuire la alta“, *Idem*, p. 44.

Acesta este spiritul în care Booth şi-a conceput lucrarea. Păstrînd de la Aristotel preeminenţa cauzelor formală şi finală, el se interesează în mod deosebit de statutul generic al prozei artistice urmărind în dinamica elaborării acesteia modul în care scriitorul îşi impune structurile sale argumentative, lumea sa plăsmuită, modul în care reuşeşte să asigure pînă la capăt adeziunea cititorului la atitudinile şi valorile ce se conturează în sînul acestei lumi, atitudini şi valori care neîndoios reprezintă în ultimă instanţă orientările din concepţia şi viziunea autorului.

Procesul retoric postulează deci o străbatere a operei sub supravegherea expresă ori tacită a creatorului. Dobîndirea semnificaţiei prin decodarea sensurilor se realizează progresiv, elucidarea şi clarificarea desfăşurîndu-se în temeiul unei dezambiguări ce tinde spre universalitate şi certitudine, spre angajare morală în sensul însuşirii unei atitudini tranşante. Înţelegerea preconizată de Booth şi de neoaristotelieni, ca finalitate a dobîndirii accesului la semnificaţie, nu trebuie înţeleasă ca o toleranţă dezarmată şi sceptică. Retorica este în acest sens un arsenal de „tehnici ale expresiei artistice care vor face opera accesibilă în cel mai înalt grad cu putinţă“ [11]. Această accesibilitate este concepută ca o participare emotivă, ca o implicare în substanţa conflictuală a operei şi o aderare la sistemul ei de valori.

Teza coleridgeană potrivit căreia în procesul receptării artistice comuniunea se realizează în temeiul dispoziţiei concesive şi binevoitoare a cititorului prin „abrogarea voluntară a suspiciunii“ *(Willing suspension of disbelief)* şi prin renunţarea temporară la preconcepţii, nu trebuie înţeleasă doar ca o capitulare a receptorului în faţa complexului ideatic şi emoţional al operei. Autorul, prin intermediul procedeelor retorice specifice genului, se inserează în textura operei, iniţiind dinlăuntru acea situare a cititorului în contextul generator al valorilor, dîndu-i astfel şansa de a trăi ideea şi de a emite judecata axiologică. Numai în baza convieţuirii intime şi în complexitate cu alternativele şi opţiunile ce se conturează în procesul derulării acţiunii se poate realiza acel echilibru tensionar între implicare şi detaşare care să promoveze o reacţie matură şi integral adecvată.

Or tocmai asupra acestui punct crucial al decantării semnificaţiei, al desăvîrşirii comprehensiunii, al emiterii judecăţii, se produce una din principalele contestări ale demersului lui Booth. Ea vine din partea unuia dintre cei mai proeminenţi critici fenomenologi americani, Geof-

---

[11] *Retorica romanului*, IV.

frey Hartman şi ca atare ne simţim obligaţi să zăbovim puţin asupra ei.

Într-un fel reacţia lui Hartman, ca şi a multor altora, era de aşteptat, întrucît în analiza literaturii moderniste, şi mai ales în considerarea lui Joyce, Booth s-a străduit să pună în lumină o carenţă de ordin tehnic cu consecinţe dintre cele mai serioase din punctul de vedere al receptării. Situaţia pe care o examinează — considerată a fi simptomatică — este furnizată de faptul că romanul *Portret al artistului în tinereţe* a suscitat o imensă cantitate de interpretări fără a se fi realizat vreun progres în elucidare, fără a se fi decantat un criteriu suveran de validare, fără a se fi conturat o rezultantă cît de cît edificatoare. Cauza acestei stări de lucruri este localizată de Booth la Joyce însuşi, căruia îi reproşează faptul de a nu fi lăsat să se întrevadă din lectura romanului care este propriul său punct de vedere, perspectiva cea mai judicioasă asupra realităţii. Cu alte cuvinte Joyce nu a reuşit să aleagă în *Portret al artistului în tinereţe* unghiul cel mai favorabil, „tulburîndu-şi distanţa" şi favorizînd astfel echivocul receptării, lăsînd ambiguităţii controlul asupra viziunii romanului.

În eseul „The Heroics of Realism", publicat în 1963 în *Yale Review* şi retipărit în volumul său din 1970 *Beyond Formalism* (New Haven and London, Yale University Press), Hartman răspunde acestei critici emiţînd teza potrivit căreia realismul contemporan readuce în scenă eroul, adică personalitatea ce reprezintă exponenţial umanitatea printr-o calitate şi printr-o exemplaritate a fiinţării total inaccesibile omului obişnuit. De unde şi imposibilitatea acestuia de a se pronunţa şi de a judeca în adevăratul înţeles al cuvîntului un atare personaj. Ambiguitatea nerezolvată ar reprezenta aşadar refuzul acestei literaturi de a se încadra în schema bine-rău, de a se încredinţa prea lesne unei sentinţe exterioare. Asemeni lui Macbeth, Vautrin sau Mîşkin, Stephen Dedalus — reprezentînd ipostaza actuală a eroului, *artistul* — nu încurajează familiaritatea, rămîne distant, inabordabil şi impenetrabil.

Să deducem oare de aici că literatura modernă descurajează programatic contactul cu umanitatea, că postulează drept valoare inaccesibilitatea? Sau eşuează Booth în confruntarea cu textul joycean tocmai pentru faptul că metoda sa convine, după cum afirmă Hartman, secolelor anterioare? Într-adevăr, natura obiectului selectează metoda controlîndu-i posibilităţile şi fixîndu-i limitele şi nu invers. Dar cît de ironică este atunci situaţia modernismului, cîndva atît de autarhic în discreditarea literaturii iluministe şi post-iluministe, pentru ca acum să fie pus în dificultate de o metodologie clasică!

Chestiunea se pune însă şi altfel. Fiecare metodă, oricît de rebarbativă faţă de obiect, poate dezvălui o faţetă uneori nebănuită a realităţii investigate. Faptul a fost demonstrat de către Booth însuşi pe o povestire de Joyce, cu care prilej a evidenţiat virtualităţile şi neajunsurile diferitelor abordări posibile [12].

Metoda lui Booth nu este fenomenologică şi ca atare nu se concentrează asupra statutului ontologic al personajelor. Interogaţia lui Booth este de cu totul altă natură: „ce a făcut scriitorul X. spre a-şi promova propria viziune şi propriile valori?" Întrebarea ni se pare legitimă căci priveşte nu doar o procedură de ordin tehnic menită să pună în lumină mecanica unei structuri, ci însăşi finalitatea artei, justificarea ei. Şi dacă modalitatea retorică ne poate conduce spre un răspuns clar la această întrebare, atunci ea vine în întîmpinarea unei nevoi reale de cunoaştere cu nimic mai prejos de eroismul de factură nietzscheană al unui Macbeth sau Vautrin, sau al oricărui proscris al stirpei omeneşti, fie el artist ori profet.

*

Neo-aristotelianismul, denumire atribuită iniţial de către Kenneth Burke orientării Criticilor de la Chicago [13], s-a dezvoltat concomitent şi prin opoziţie cu orientarea New Criticism [14] de inspiraţie platonician-kantiană. De fapt de pe la 1935 pînă în jur de 1955 cele două orientări au dominat scena criticii literare americane, pe care au aşezat-o pe solide baze estetice. Disputa care uneori a îmbrăcat forme polemice ascuţite a contribuit substanţial la edificarea autotelismului disciplinei. O serie de studii de critică aplicată dezvoltate în silajul celor două şcoli au modificat pregnant ierarhizările valorice din sînul celor două literaturi de expresie engleză: britanică şi americană. *Retorica romanului* este cea mai semnificativă contribuţie a Criticilor de la Chicago

---

[12] Este vorba de schiţa „Araby" (Arabia) analizată din perspective multiple în eseul „Pluralism and its Rivals" publicat în volumul *Now Don't Try ...*, pp. 131—49.

[13] Denumirea de „Chicago Critics" este cea care a fost acceptată chiar de către criticii în cauză (R. S. Crane, Richard McKeon, Elder Olson, Bernard Weinberg, N. F. Maclean, William R. Keast), refuzînd astfel o identificare dogmatică cu moştenirea Stagiritului.

[14] Derivată din T. S. Eliot, I. A. Richards şi William Empson şi reprezentată prin J. C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, R. P. Warren, R. P. Blackmur, René Wellek, Austin Warren, B. Heilman, W. K. Wimsatt şi periferic prin Yvor Winters şi Kenneth Burke.

în domeniul prozei ficționale. Se cuvine, deci, să zăbovim puțin asupra contextului de idei care a generat în ultimă instanță această lucrare, şi mai cu seamă asupra acelor principii fundamentale care şi-au găsit aici materializarea.

Într-o doctă şi nuanțată scriere asupra „Noii critici" americane [15], Murray Krieger rezuma opoziția dintre cele două orientări amintite drept o antinomie între tramă şi imaginație (Ediția din 1963, p. 93 şi urm.), adică între structura acțiunii sau a evenimentelor şi metaforă sau, altfel spus, între implicațiile extraliterare şi sfera strict circumscrisă lingvistic. Conceptul aristotelian fundamental al imitației — mimesis — determină o atare considerare a întregului spre a cărui întruchipare deplină tind toate părțile componente ale oricărei opere. Ronald S. Crane (1886—1967), *spiritus rector* al neo-aristotelienilor, într-un eseu rămas celebru, „The Concept of Plot and the Plot in *Tom Jones*" (Conceptul de tramă şi trama în *Tom Jones*), definea trama (intriga unui roman sau a unei piese de teatru) ca fiind nu doar scheletul acțiunii ci un procedeu unificator, arhitectonic: „acea sinteză temporală şi particulară realizată de scriitor din elemente aparținînd acțiunii, personajelor şi ideilor care alcătuiesc substanța plăsmuirii sale" [16]. Rezultă că, în temeiul concepției aristotelice de analiză sistematică „nu se poate ajunge la cunoaşterea unui lucru acționînd din interiorul cadrului de referință al lucrului însuşi" [17].

Spre deosebire de New Criticism, „metoda lui Aristotel tratează opera ca un întreg elaborat ce poate fi discutat în relație cu părțile sale şi cu alte tipuri de întreguri" [18]. Altfel spus, opera este aşezată într-un context larg cultural-ideologic şi social-istoric şi privită în conexiunile ei fireşti cu celelalte ramuri ale umanisticii. De asemenea opera devine încadrabilă într-o serie, sau gen, față de care se poate raporta măsurîndu-şi originalitatea şi eficiența. Nu ne situăm deci

---

[15] *The New Apologists for Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.

[16] *Critics and Criticism* (Abridged Edition). *Essays in Method by a Group of Chicago Critics*, Chicago, The University of Chicago Press (1952), 1957, p. 66. Lucrarea este fundamentală pentru studiul acestei orientări.

[17] Vezi *Introducerea* la *Genre Criticism* în William J. Handy, Max Westbrook (Ed.), *Twentieth Century Criticism. The Major Statements*, New York, The Free Press, 1974, p. 114.

[18] Walter Sutton, *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1963, p. 155.

pe terenul exclusiv al expresiei, ca în critica formalistă, nu reducem opera la suprafața ei și nu o zăvorîm tautologic în propria ei materialitate. Faptul că în critica de la Chicago se manifestă cu precădere o preferință pentru *Poetica* lui Aristotel ca punct de plecare în analiza literară nu constituie decît o dovadă a concordanței dintre metoda expusă de Stagirit și standardele Criticilor de la Chicago în ce privește logica, rigoarea, sistemul, precum și înclinația lor spre speculația metafizică. Ori de cîte ori însă obiectul analizei impunea o altă opțiune metodologică, acești critici s-au arătat dispuși să o adopte din considerente atît teoretice cît și practice. În polemica lor cu New Criticism i-au adus acesteia mai ales acuzația de dogmatism estetic și diletantism metodologic, manifestat prin lipsa de rigoare terminologică [19].

După părerea lui Elder Olson, actualmente teoreticianul cel mai activ și polemistul cel mai versat al grupării, Criticii de la Chicago nu sînt „aristotelieni" deși ei sînt gata, fără doar și poate, să apere abordarea aristotelică; ei nu văd soluționarea problemelor critice în contopirea sau sincretismul metodei aristoteliene cu oricare altă metodă a criticii. Dimpotrivă, ei postulează o pluralitate de metode valide — atît critice cît și filozofice —, și caută să discrimineze cît mai tranșant cu putință nu numai între acestea ci și între diferitele metode pe care Aristotel însuși le utilizează în raport cu diferitele științe ... În general ei recunosc că în însuși cadrul sistemului lui Aristotel pot fi ridicate și rezolvate și alte probleme decît cele poetice — de pildă morale, politice, retorice. Ei insistă însă de asemenea că un singur sistem critic sau filozofic nu ar putea epuiza toate problemele ce se pot pune în legătură cu arta sau existența, și că în consecință anumite probleme pot fi cel mai bine urmărite recurgînd la alte metode decît cele aristotelice. Pluralismul acestor critici a fost adesea pus sub semnul întrebării pe motivul că ei n-ar fi căzut de acord cu demersul lui Empson sau Brooks; dar o subscriere la pluralism nu presupune în nici într-un caz validarea automată a *oricărui* sistem. Nici nu presupune, după cum au crezut unii, necesitatea de a fi activ în toate sistemele luate în parte,

---

[19] Vezi mai ales eseurile lui R. S. Crane și Elder Olson asupra monismului lui Cleanth Brooks și respectiv asupra ambiguității la William Empson. Extrem de interesante sînt și încrucișările de floretă dintre Crane și Ransom pe de o parte și Crane și Winters pe de alta. În *The Verbal Icon* (1954), Wimsatt consideră că metoda Criticilor de la Chicago este deschisă atît erorii intenționale cît și erorii afective. Cu alte cuvinte criticii neoaristotelice nu-i sînt indiferente nici aspectul actului creator în sine nici cel al receptării.

deşi, de fapt, membrii grupului aristotelian au produs studii utilizînd metode ca cele propuse de Platon, Longin, Hume şi alţii [20].

Booth s-a format în climatul neo-aristotelic de la Chicago iar aderarea sa la această orientare i-a prilejuit şi o serie de luări de poziţie în probleme de ordin metodologic. Semnalăm în acest sens două prelegeri adresate studenţilor în umanistică de la Universitatea din Chicago [21], în care Booth respinge calificativul de «primitiv» atribuit adesea poziţiei Stagiritului în cercurile academice. Dimpotrivă Booth remarcă actualitatea *Poeticii*, „un barometru extrem de sensibil pentru măsurarea aplicaţiei şi sensibilităţii cititorului".

În prima alocuţiune Booth ordonează într-o succesiune descrescătoare a importanţei cele patru cauze evidenţiate de Aristotel (formală, finală, eficientă şi materială) subliniind astfel semnificaţia tramei, sau structurii întregului, în raport cu mijloacele de expresie, limba. Pe lîngă această departajare a priorităţilor şi semnificaţiilor Booth atrage atenţia auditoriului său că în epoca modernă s-a supralicitat în chip dăunător şi unilateral elementul corespunzător cauzei eficiente şi anume tehnica. În ce priveşte cea de a doua cauză, după cum era şi de aşteptat, Booth îi subliniază semnificaţia cerînd ca problema efectelor, sau a dimensiunii retorice, să facă obiectul „cercetării inductive asupra intenţiilor conţinute în operă", aşa cum a procedat Aristotel nsuşi în *Poetica* sa. Publicul pe care îl are în vedere Booth este unul ideal fireşte, dar de o idealitate rezonabilă: „oameni cu judecata cumpănită şi de o sensibilitate normală".

În a doua prelegere („How To Use Aristotle") autorul *Retoricii romanului* compară preocuparea pentru analiza unităţii în diversitate, proprie lui Aristotel, cu utopismul tendinţei dicotomizante a tradiţiei filozofice ilustrată de Platon, Kierkegaard şi Freud. Primejdia recursului la o dialectică simplistă de tip binar „sau/sau" nu poate duce decît la o simplificare ce abstractizează pînă la nerecunoaştere realitatea. Aristotel, dimpotrivă, a încercat să restituie o imagine cît mai complexă cu putinţă a realităţii, surprinsă în totalitatea şi integritatea de-

---

[20] *Aristotle's Poetics and English Literature*, Edited with an Introduction by Elder Olson, Chicago, The University of Chicago Press, 1965, p. XXVIII.

În ce-l priveşte pe Wayne C. Booth, în *Prefaţa* la *Retorica ironiei* nu-şi recomandă metoda ca fiind aristotelică ci ca „parţial o încercare de a face cu ironia ceea ce Longin a făcut cu altă calitate literară, sublimul" (*op. cit.*, p. XIV).

[21] „How Not To Use Aristotle's *Poetics*", 1963 şi „How To Use Aristotle", 1968 publicate în volumul *Now Don't Try ...*, pp. 103—15 şi 117—29.

terminărilor ei. Aşadar, ambiţia unei critice neo-aristotelice este de a salvgarda concreteţea lumii obiectuale şi complexitatea lumii spirituale oglindite în opera de artă. Făcînd aceasta, ea se opune implicit acelei modalităţi structuraliste care este servită de logica binară a programării computerizate.

Exprimîndu-ne rezerva de mai sus cu privire la irelevanţa şi caducitatea acelor metodologii structuraliste, care crează criticii iluzia că se poate dispensa de sensibilitate şi de subiectivitatea speculativă, nu putem să nu recunoaştem că într-o accepţiune largă, ce nu exclude dimensiunea evoluţionist-diacronică, conceptul de structură şi punctul de vedere structuralist sînt pe deplin legitime şi viabile avîndu-și de fapt obîrşia chiar în Aristotel.

În fond *Poetica* este cap de serie în prima mare tradiţie a criticii generice. Elaborarea unei atari viziuni formal-tipologice, pornind de pe teritoriul genului dramatic, a avut darul să încorporeze de la bun început noţiunii de structură literară „problematizarea etică şi aspectul tensionar“ [22]. Or acestea sînt componente majore ale „modului“ retoric al lui Booth a cărui preocupare de căpetenie este relevarea strategiei prin care scriitorul reuşeşte să facă apel la emoţiile şi simţul moral al cititorului său prezumtiv. Căci o critică „modală“ este în ultimă instanţă o specie a criticii generice în care „variantele“ asupra cărora se concentrează interesul interpretativ trebuie delimitate, comparate şi evaluate mai întîi în raport cu seria „invariantelor“. În actul lecturii cititorul porneşte chiar de la început de la o ipoteză generică, după cum demonstrează E. D. Hirsh [23], determinînd în baza unei estimări iniţiale contextul sau „genul specific“ căreia îi aparţine opera. Această încadrare declanşează o suită de aşteptări pe care cititorul se străduieşte să şi le confirme, urmărind şi interpretînd opera literară în sensul acestora.

Văzută astfel opera se re-generează în actul subiectiv al lecturii, sensurile obiective conţinute în ea dobîndind statut de semnificaţie. Asemeni unei partituri muzicale ce se cere executată şi interpretată spre a dobîndi o existenţă reală, textul operei literare reclamă o participare trează şi vie a cititorului, care nu este eficientă dacă de la bun început el nu reuşeşte să se insereze semnificativ în lanţul aşteptărilor şi frustrărilor determinate de genul căruia i s-a atribuit iniţial opera.

---

[22] c.f. William K. Wimsatt & Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York, Random House, 1957, p. 750.

[23] *Validity in Interpretation*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, Cap. III The Concept of Genre, pp. 68—126.

După cum afirma Kenneth Burke cu referire la psihologia publicului, „forma este crearea unui apetit în mintea auditoriului, și satisfacerea adecvată a acelui apetit. Această satisfacere — atît de complicată în mecanismul uman — implică uneori un mănunchi de frustrări, dar pînă la urmă aceste frustrări se dovedesc a fi pur și simplu o satisfacție de un tip mult mai complex, servind mai departe la intensificarea satisfacției împlinirii. Dacă într-o operă de artă poetul spune ceva, să zicem despre o întrunire, scrie într-un astfel de mod încît să dorim să vedem acea întrunire, și apoi, dacă ne înfățișează acea întrunire înaintea ochilor — iată forma. Evident aceasta este în același timp și psihologia auditoriului, întrucît implică dorințe și satisfacerea lor [24].

Ca atare participarea lectorului sau a spectatorului devine implicit o componentă formală ce nu poate fi exclusă în temeiul unei așa zise erori afective.

În mîinile criticului de profesie, metoda atribuirii generice devine în termenii lui Elder Olson un „raționament ipotetico-regresiv": „Raționamentul este ipotetic în aceea că pleacă de la ipoteza: dacă cutare sau cutare operă, care este un întreg, urmează să fie realizată, atunci cutare sau cutare părți vor trebui asamblate în cutare sau cutare mod; și dacă opera urmează să fie desăvîrșită ca întreg, atunci părțile ei vor trebui să fie de cutare sau cutare tip și calitate. Raționamentul este regresiv în aceea că se desfășoară privind înapoi, de la întregul care urmează să existe spre părțile despre care se presupune că trebuie să aibă o existență anterioară celei a întregului" [25].

Postulînd un mod de gîndire și nu o tehnologie, neo-aristotelianismul lasă minții deplina libertate a exercițiului facultăților sale, nerăpindu-i disponibilitatea de a se implica viguros în aventura cunoașterii.

*

Se remarcă la *Retorica romanului* o structură izvorîtă dintr-o strategie de prezentare fundamentată pe retorică. Argumentația urmărește să promoveze raționamentul de factură clasică. Se recomandă insistent aderarea la o gîndire consecvent lineară, ordonată și progresivă în interiorul sistemului tradițional de coordonate spațio-temporal.

---

[24] *Counter-Statement*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1931), 1968, p. 31.

[25] „The Poetic Method of Aristotle", în volumul *Aristotle's Poetics and English Literature*, vezi nota 20.

Lucrarea se înscrie, prin teze şi ton, în tradiţia unui autentic umanism. Booth se simte tot atît de iritat de teribilismul neo-romantic al anilor şaizeci ca şi de autarhia modernismului neo-clasicizant al anilor douăzeci. Îi vor repugna deopotrivă relativismul şi ambiguitatea elitistă ca şi neoerotismul şi iconoclasmul de factură iraţionalistă. Va respinge pe noii apostoli ai trăirii totale primitiv-mistice, Norman O. Brown şi Marshall MacLuhan [26].

Dat fiind natura demersului său şi maniera tratării, metoda sa atît de minuţios analitică, socotim că ar fi lipsită de obiect tentativa de a reproduce sau de a reanaliza în cele ce urmează diferitele aspecte puse în discuţie.

Lucrarea s-a impus şi a trecut cu succes testul receptării, deşi a suscitat numeroase controverse [27]. Ea a devenit deja lucrare de referinţă, un instrument perfecţionat ale cărei performanţe oferă un punct de plecare modern în discuţiile teoretice ce se poartă astăzi în jurul romanului. Ca atare nu ne vom opri decît asupra cîtorva disocieri a căror implicaţii reclamă un metacomentariu.

Poziţia rezervată faţă de modernism a lui Booth trebuie mai întîi considerată în contextul larg al mişcării de reconsiderare a literaturii şi artei tradiţionalist-mimetice. Reîntoarcerea la figură, armonie, rimă, eveniment, caracterizare, comentariu, reprezintă un fenomen de recul care s-a generalizat în al treilea pătrar al veacului nostru. Redescoperirea secolelor anterioare (în cazul în speţă al XVIII-lea şi al XIX-lea) se impunea stringent, mai ales în urma subminării pe care o suferiseră prin aplicarea unor metodologii de analiză ce se revendicau de la teoria autonomistă a artei, complet străină spiritului şi idealurilor estetice ale acelor epoci.

În al doilea rînd Booth supune romanul în formulă modernistă unui examen sever, dezvăluind astfel o sumă de carenţe şi servituţi ce trecuseră neobservate sau care se adăposteau sub armura unor programe teoretice abil şi combativ întocmite. Booth nu respinge însă, nici în bloc, nici individual, aportul modernismului la perfecţionarea formulelor şi tehnicilor romaneşti. Am spune chiar că sub reflectoarele criticii sale atît romanul fluxului conştiinţei cît şi cine-romanul sau romanul-colaj îşi dezvăluie cu mai multă pregnanţă aportul novator şi alternativele prin care au diversificat şi îmbogăţit tradiţia. Totuşi, printre reproşurile care i s-au făcut autorului *Retoricii romanului* este şi acela

---

[26] Vezi eseul „Now Don't Try to Reason With Me! Rhetoric Today, Left, Right, and Center", în *Now Don't* ... pp. 5—23.

[27] O mostră este descrisă în *Epilog*.

de a nu fi sesizat mutația petrecută la începutul secolului al XX-lea, că tratează literatura acestui secol de pe pozițiile secolului al XVIII-lea[28]. Dar însăși ideea de gen și de roman presupune o tratare a întregii desfășurări și evoluții ca un continuum. Fidel aristotelismului, Booth nu consideră nici posibilă nici recomandabilă, sau oportună, renunțarea la premise, la cauzalitate, la dialectica și la dinamica evolutivă. Lucrarea sa nu constituie decît parțial și fragmentar o istorie; ea este mai degrabă o simultaneitate ordonată în sens eliotian, în care tradiția este resimțită ca o prezență nemijlocită [29]. Abordarea sa are mai curînd un caracter paradigmatic decît unul sintagmatic, deși statutul criticii literare iese întărit din confruntarea cu insuficiențele evidențiate de Booth în sfera aplicativă a esteticii și teoriei literare.

Rezultă un sinopsis în care genul, cu formele și categoriile sale, este prezentat ca o suită de alternative și opțiuni actualizate. Acest tablou complex permite oricînd, asemenea tabloului periodic al lui Mendeleev, inserarea altor forme și modalități rezultate din combinații și îmbinări de tehnici încă neatestate.

Lectura cărții vizează așadar trezirea și educarea unui simț pentru roman, un simț al înțelegerii raționaliste, un pluralism critic luminat, în care discernămîntul și judecata să beneficieze de suficiente criterii spre a se pronunța în deplină cunoștință de cauză.

În *Retorica romanului* Booth repune în discuție cîteva categorii și procedee de tehnică narativă socotite pînă mai ieri imuabile. Astfel pe de o parte dicotomia «telling/showing» (povestire/prezentare sau relatare/reprezentare) care a furnizat adesea criticii din ultima sută de ani primul, și cel mai sigur, criteriu al validării estetice, se arată, la o examinare atentă, a nu fi chiar atît de tranșantă tocmai pentru că este excesiv de reductivă și de simplificatoare. Pe de altă parte situarea la unul din polii opoziției nu poate constitui în sine un verdict axiologic inatacabil. Booth pune sub semnul întrebării mai ales așa-zisa superioritate a prezentării dramatizate sprijinită pe o perspectivă narativă particularizată și circumstanțial delimitată, care a dominat elaborările din sfera romanului ulterioare momentului Flaubert — James. Canoni-

---

[28] Vezi Robert Scholes, „Toward a Structuralist Poetics of Fiction", în *Structuralism in Literature*, New Haven & London, Yale University Press, 1974, p. 131.

[29] Așa cum bunăoară posteritatea lui *Tom Jones* se recunoaște în profilul unor romane de Dickens, Thackeray, Saul Bellow, Kingsley Amis, John Barth, îngăduind și incitînd la o lectură *à rebours* a capodoperei lui Fielding și a perioadei augustane pe care a reprezentat-o.

zarea acestei tehnici dăinuia din 1921, anul apariției cunoscutei lucrări a lui Percy Lubbock, *The Craft of Fiction (Meșteșugul romanului)*. Neglijarea sau subestimarea dimensiunii epice în arta narativă a atras după sine imposibilitatea de a mai realiza rezumarea sau telescoparea acțiunii, ceea ce nu a făcut decît să ducă la rigiditate și dogmatism metodologic, traduse prin pierderea controlului asupra flexibilității în exploatarea diferențiată și eficientă a dimensiunii temporale.

Inconvenientul principal însă îl reprezintă eliminarea comentariului auctorial. Cititorul este privat astfel de posibilitatea de a lua contact direct cu opiniile inteligenței tutelare, aceea a creatorului însuși. Eclipsarea sau dematerializarea autorului pe motivul inacceptabilității omniscienței, este văzută deci mai curînd drept o servitute, căci, așa cum afirma Yvor Winters, interesul pentru mecanismul conștiinței subalterne a unui personaj cu o viață psihică elementară și cu o capacitate de exprimare rudimentară — oricît de dramatizat ar fi redate — nu poate compensa pierderea contactului cu sensibilitatea și inteligența superioară cu care ne așteptăm să fie înzestrat creatorul de artă [30]. Numai în măsura în care abolim finalitatea literaturii, acordîndu-i statut autonom, de scop în sine, de scriitură opacă, putem postula ca dezirabilă amuțirea vocii auctoriale.

În realitate, așa cum arată Booth, prezența autorului se face simțită sub cele mai diferite forme, chiar și în cazul romanelor experimentale ale unui Joyce sau Virginia Woolf. Selectarea materialului, optarea pentru anumite tehnici narativ-prezentaționale, dozarea și gradarea evenimentelor, sînt tot atîtea modalități de a măsura imixtiunea tacită în procesul elaborării artistice a autorilor așa-zis detașați sau eminamente obiectivi și imparțiali.

Expulzarea nedisimulată a autorului ar echivala cu demolarea sediului lucidității actului creator. Ar însemna de asemenea o abdicare nefastă de la aspirațiile umaniste milenare către bine și adevăr. Menținerea vocii auctoriale ca purtătoare a mesajului explicit, de pe altă parte, facilitează receptarea fără echivoc a judecăților, asigură romanului un post de comandă, un centru de iradiere al autorității, demnității și responsabilității morale.

Evoluția romanului după cca. 1940, în sensul reintegrării vocii auctoriale și a comentariului, vădește orientarea spre o problematică existențial-umană, o abandonare a ipostazei solipsistice a conștiinței

---

[30] *The Function of Criticism. Problems and Exercises*, Denver, Alan Swallow, 1957, pp. 37—38.

în stare pură, o retragere din zonele indeterminate ale trăirilor confuze. Redescinderea în social și contingent tinde să reașeze umanul în zonele palpabile ale normalității și coerenței inteligibile. Navigînd furtunos printre Scila și Caribda, amăgit pe de o parte de atractivitatea dramaticului, pe de alta de cea a liricului, romanul pare să fi evitat naufragiul, reafirmîndu-și esența, regăsindu-se pe sine în nemărginirea și plenitudinea epicității. Restaurarea demnității vocii auctoriale, repunerea în drepturi a personajului ca entitate constituită, reinstituirea cauzalității ca vector al derulării evenimentelor, repostularea cîștigării cititorului mediu drept finalitate a eforturilor autorului — cititorul preocupat în egală măsură să se instruiască și să se desfete dotat fiind cu o inteligență și o sensibilitate capabile deopotrivă de recunoaștere și recunoștință — au făcut ca romanul post-modernist să pară a fi reactualizat contractul prin care cititorul și autorul își recunosc rolurile, își arogă competențele și se declară dispuși să coopereze animați de un sentiment de stimă și încredere mutuală.

Problema încrederii este o problemă cheie în strategia compozițională, așa cum este ea relevată de Booth. Contribuția sa în acest domeniu ni se pare demnă de luare-aminte.

Accentul pus în secolul nostru pe tehnica narativă atestă un grad sporit al conștiinței de sine a literaturii, prin comparație cu preocuparea pentru personaj (în sec. al XIX-lea) sau pentru tramă (în sec. al XVIII-lea). În epoca romanului modernist atît romancierii cît și criticii par cu deosebire înclinați să-și reprezinte lumea plăsmuită sub forma unei rețele de raporturi statornicite între vocile ce se rostesc în cuprinsul operei, raporturi ce se întrepătrund și se ierarhizează sub forma unei structuri. Romanul este așadar conceput ca un cîmp, sau ca un spațiu, în care direct sau implicit acționează pe lîngă personaje, uneori recrutîndu-se dintre ele, unul sau mai mulți naratori, care la rîndul lor se pot situa înlăuntru sau în afara acestui spațiu, în puncte de veghe fixe sau mobile, centrale sau periferice, dinspre care se deschid perspective cu un grad variabil de cuprindere și penetrație în lumea ficțională. Acest mod de a concepe romanul prezintă avantajul menținerii discuției în planul unui limbaj specific și relativ autonom care încurajează abordarea structuralistă, adică în termenii unor categorii strict formale. Primejdia acestei hipertehnicizări a dezbaterii critice, mai ales în domeniul romanului, rezidă în vidarea ei de relevanța umană. În situațiile extreme analistul naratolog se oprește la descriere, validînd sau invalidînd opera pe criterii pur formale.

Categoria „punctului de vedere“, sau mai curînd a „perspectivei narative“ *(point of view)*, s-a pretat tocmai acestui joc cu ambiții scientiste [31]. S-au elaborat numeroase clasificări și s-au pus în circulație serii terminologice paralele. S-a ajuns la o hipertrofiere a simțului pentru simetrie, polaritate, coerență și interdependență, autoreglare etc., în dauna psihologicului, eticului, metafizicului. Judecățile de valoare au ajuns să fie exprimate exclusiv în baza gradului de integrare, funcționalizare și sistematizare intrinsecă. S-a creat impresia de obiectivitate absolută, de exactitate matematică de maximă eficiență și reproductibilitate analitică. Dar a rezultat totodată o anulare a gîndirii critice propriu-zise bazată pe simț istoric, orientare axiologică, analiză comparatistă, contemplație, meditație speculativă, raționalitate dialectică ... Drumul ales părea să se înalțe dinspre opera particulară spre teritoriile cu atmosferă mai rarefiată ale teoriei literare, și mai departe, înspre cotele de mare altitudine ale esteticii. În realitate și aceste zone par a fi fost lăsate în urmă, trecute aproape cu vederea. Investigarea nu încetează pînă în clipa decantării unei relații exprimate cvasi-algebric. Distanțarea de obiect a devenit ea însăși un obstacol ... Contururile s-au estompat pînă la amorfizare. S-au pierdut pe drum și relevanța umană, s-a pierdut din vedere și cititorul obișnuit, beneficiarul de drept al operei literare. Pare mereu actual îndemnul adresat criticii de marele maestru al bunului simț, Samuel Johnson potrivit căruia principala grijă a interpretului este să mijlocească cititorului de rînd *(the common reader)* deplinătatea desfătării în compania operei de artă.

Wayne C. Booth a reclamat tocmai această revenire a criticii la rosturile și menirile sale congenitale: opera de artă în particularitatea ei, în bogăția inepuizabilă a determinărilor ei, în concretețea ei polivalentă trebuie restituită integral. Se impune realizarea unui echilibru judicios între condiția ei generică, de entitate aparținînd unei serii cu tradiție, și statutul ei ontologic, ce se cere perceput ca unicitate fenomenală, inconfundabilă și irepetabilă. Autorul *Retoricii romanului* a recomandat o stenică rezistență față de tendințele centrifuge și acaparatoare ale esteticului, a reclamat menținerea fermă în planul criticii, adică în acel cîmp al activității spirituale în care intelectul se bucură de un grad relativ înalt de autonomie și libertate de mișcare, flanînd

---

[31] Cunoscutul critic de orientare marxistă Frederic Jameson sublinia meritul incontestabil al lui Booth de a fi „sfărîmat cu ciocanul idolii de gips ai criticii moderne, ironia și punctul de vedere“, vezi *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton N. J., Princeton University Press 1971, p. 357.

printre datele texturale, selectînd relevanţa prin raportarea finalizărilor la intenţionalitate, decupînd mesajul prin tehnica argumentaţiei care lasă varietăţii opiniilor posibilitatea confirmării prin forţa persuasivă a adevărului pe care îl conţin.

În ceea ce priveşte tehnica „punctului de vedere" (sau poate tot atît de corect, a „punctului de privire"), Booth a relevat tocmai carenţa absolutizărilor formaliste din critica asupra romanului, metodologie dominantă mai ales în al doilea pătrar al veacului nostru şi cu mult mai adecvată analizei poemului liric. Întregul eşafodaj al acestei teorii se năruie, asemenea unui castel clădit din cărţi de joc, în clipa în care întrebarea fundamentală privitor la stabilirea identităţii naratorului, cu care debutează îndeobşte o atare analiză, nu se mai mulţumeşte doar să stabilească dacă acesta este însuşi autorul sau unul dintre personaje, dacă relatarea se produce la persoana I-a sau a III-a, şi dacă, în consecinţă, avem de a face cu o perspectivă atotcuprinzătoare sau parţială, periferică sau centrală, multiplă sau unitară etc. etc. Dacă stabilirii identităţii naratorului (sau identificării tipului de naraţiune) îi urmează imediat o analiză a gradului de creditabilitate *(reliability)*, dacă i se măsoară acestuia inteligenţa, sensibilitatea, sinceritatea, atunci desigur dobîndim un criteriu într-adevăr relevant care anulează în fapt o clasificare formală de tipul, narator-omniscient, narator-martor-al-acţiunii, narator-protagonist etc., etc. Utilizarea aceloraşi categorii formale va conduce la efecte diametral opuse dacă persoana care ne transmite istorisirea este sau nu creditabilă, este sau nu demnă de încrederea noastră. Iată deci cum insuficienţa criteriilor pur formale primeşte în *Retorica* lui Booth o replică cît se poate de convingătoare.

Cea mai interesantă teză, în opinia noastră, pe care o avansează Booth în retorica sa, priveşte deopotrivă creaţia, opera şi receptarea (sau re-creaţia) şi ca atare face să interfere psihologicul, esteticul şi eticul. Este vorba de aşa numitul „implied-author" (echivalat în româneşte prin „autorul implicat" şi nu „implicit", sau „subînţeles", cum ar fi reclamat o redare literală). *Autorul implicat* desemnează identitatea pe care şi-o asumă romancierul atunci cînd elaborează lumea sa fictivă circumscrisă fiecărei opere individuale. Ea ni se relevează sub forma unei intuiţii pe care o dobîndim asupra întregului, asupra sistemului de valori ce conferă coerenţă şi unitate lumii ficţionale. De la roman la roman această identitate se transfigurează adaptîndu-se şi adecvîndu-se contextului situaţional specific ce se încheagă. Nu percepem, să zicem, un Dickens sau un Fielding ca o identitate constantă şi stabilă de la începutul activităţii creatoare şi pînă la finele ei. Nu ne gîndim la particu-

larităţile expresive ce ţin de pecetea inconfundabilă a stilului, ci la faptul că orientarea axiologică se constituie în raport de datele particulare ale experienţei, că identitatea imanentizată a autorului se recompune din nou, de fiecare dată, din confruntarea cu datele reale ale compoziţiei sale. Este vorba aşadar de acea tonalitate spirituală care subîntinde întreaga operă ce ne apare a fi totodată aptă să învăluie în aceeaşi tentă atmosferică situaţiile conflictuale, firul progresiv al tramei. Devenim conştienţi de asumarea treptată a controlului asupra desfăşurărilor şi evoluţiei evenimentelor de către sinele difuz al autorului. Prin intermediul său ne parvine accesul la acea perspectivă centrală asupra realităţii înfăţişate fără de care nu putem asigura o evaluare judicioasă a faptelor şi întîmplărilor. Numai implicîndu-se, numai asumînd o ipostază particulară, devenind astfel o stare alotropică a sinelui său diurn, conştiinţa diriguitoare a creatorului reuşeşte să vegheze asupra destinului operei, operînd acea stîrnire şi distilare treptată a reacţiilor şi emoţiilor noastre în vederea finalizării şi împlinirii intenţionalităţii genetice primare şi a virtualităţilor şi disponibilităţilor dezvăluite pe parcursul explorării şi tratării materialului.

Evoluţia acestei procesualităţi ţine în mod nemijlocit de structura romanului şi de strategia narativă adoptată. Descifrarea şi receptarea semnalmentelor autorului implicat îl pun pe cititor în contact cu sursa cea mai autentică de autoritate din roman. Cu alte cuvinte antrenarea şi concentrarea lecturii în direcţia decelării şi estimării acestei prezenţe echivalează cu captarea inteligenţei celei mai avizate, mai cuprinzătoare şi mai competente ce se exercită în lumea plăsmuită.

Găsirea aceleiaşi lungimi de undă, ca reacţie sensibilă a cititorului, se realizează, după Booth, prin elaborarea treptată a unei identităţi a cititorului, capabilă să-şi însuşească regulile jocului şi să se integreze lucid în textura romanului. Citind sîntem „citiţi" de roman. Atîta vreme cît ne aflăm sub imperiul unei cărţi, cît îi respirăm atmosfera, sîntem determinaţi şi pînă la un punct modificaţi de ea. Oricum, identitatea noastră de lectori se compune din experienţa de viaţă (şi de lectură) acumulată pînă la un moment dat. Dacă recunoaştem că literatura ne afectează — recurgînd la o analogie cu teza lui T. S. Eliot privind tradiţia — recunoaştem că odată cu fiecare nouă carte devenim alţii, cu o identitate mai mult sau mai puţin modelată într-un sens sau într-altul cu o înţelegere lărgită, cu o sensibilitate mai exersată şi mai nuanţată, cu o viziune mai cuprinzătoare. După cum autorul şi-a dezvoltat un alter-ego, sau un sine secund *(second self)*, spre a ne ieşi în întîmpinare, tot astfel şi cititorul, de la primele pagini ale cărţii, îşi compune acea

identitate capabilă să participe, să se integreze, să se implice, să se confrunte, să se angajeze în dialog și să se pronunțe. Dacă recunoaștem că adesea ducem o existență dublă pe parcursul lecturii unui roman, dacă mai departe recunoaștem că lumea romanului ne absoarbe cîteodată cu desăvîrșire (lucru învederat mecanic prin accelerarea sensibilă a vitezei lecturii), putem acorda credit intuiției lui Booth, după care eul nostru secund (de cititor al cutărei sau cutărei cărți) este în ultimă instanță cu atît mai viguros și mai funcțional cu cît romancierul atent la destinul mesajului său se îngrijește să ni-l răsădească, să ni-l cultive și să ni-l modeleze potrivit cerințelor și imperativelor ce se exercită în incinta plăsmuirilor sale.

În aceasta rezidă tocmai funcția formativ-modelatoare a literaturii, sau mai bine zis în acest mod se realizează în planul conștiinței suprapunerea treptată între viziunea protagonistului (sau naratorului) și cea a creatorului său nemijlocit, raportare la care sîntem invitați să ne corelăm. Cele trei viziuni și conștiințe converg asimptotic, soluționînd conflictele, dezlegînd enigmele și situînd înțelegerea noastră în zona clară a inteligibilului — a opiniei devenită convingere și a convingerii tinzînd spre certitudine.

ȘTEFAN STOENESCU

NOTĂ

Contribuția traducătorilor la realizarea versiunii românești a fost următoarea: Cap. I—VI, XIV (Epilog) și indice — Ștefan Stoenescu; Cap. VII—XIII și bibliografia — Alina Clej.

Adresăm pe această cale mulțumiri autorului pentru permisiunea de a include eseul său „The *Rhetoric of Fiction* and the Poetics of Fictions" (1963) ca *Epilog* la ediția românească a *Retoricii romanului.*

De asemenea adresăm mulțumiri profesorilor Ralph M. Aderman de la Universitatea Wisconsin—Milwaukee și Merlin S. Bowen de la Universitatea din Chicago, ambii profesori de literatură americană la Universitatea din București, invitați în cadrul schimburilor culturale, pentru interesul manifestat față de apariția acestei lucrări în românește și pentru amabilitatea înlesnirii accesului la o serie de lucrări de referință asupra problemei.

Tălmăcirea versurilor din poemul *Troilus și Cressida* de Geoffrey Chaucer, cu care debutează Cap. VII, poartă semnătura reputatului anglist Dan Duțescu, autorul monumentalei versiuni românești a *Poves-*

tirilor din Canterbury. Cuvenitele mulţumiri pentru permisiunea reproducerii fragmentelor înainte de apariţia integrală a poemului anunţată de Editura UNIVERS.

În afara citatelor din *Cartea lui Iov* şi a celor din eposurile homerice, unde am urmărit în limita posibilităţilor conturul versiunilor româneşti împămîntenite, în toate celelalte situaţii am recurs la echivalări proprii spre a putea evidenţia mai pregnant direcţiile pe care se angajează comentariul lui Wayne C. Booth.

A.C.
Şt. S.

Lui Ronald Crane

CUVÎNT ÎNAINTE

ABORDÎND RETORICA operelor de ficțiune, nu mă voi ocupa în primul rînd de proza didactică, adică de proza folosită în scopuri propagandistice sau de instruire. Subiectul meu are în vedere tehnica prozei non-didactice, considerată ca artă de a comunica cu cititorii — resursele de care dispune scriitorul de poeme epice, romane sau povestiri atunci cînd încearcă conștient sau nu să-i impună cititorului lumea sa ficțională. Deși problemele ridicate de retorică în această direcție se întîlnesc în opere cu caracter didactic precum Călătoriile lui Gulliver, Călătoria pelerinului *și* Anul 1984, *ele apar cu mai multă evidență în opere non-didactice precum* Tom Jones, Middlemarch *și* Lumină de august. *Există oare vreo justificare pe temeiuri estetice, pentru o artă plină de interese de ordin retoric? Ce tip de artă este oare aceea care îi permite lui Flaubert să se introducă pe neașteptate în propria sa acțiune spre a o descrie pe Emma ca „nedîndu-și seama că era nerăbdătoare acum să cedeze chiar acelui lucru de care se indignase în asemenea măsură“, și ca „total inconștientă că se vinde“? Indiferent de răspunsuri, criticii s-au simțit întotdeauna stingheriți de acest tip de retorică izolabilă și manifestă. Dar nu este nevoie de o analiză prea profundă pentru a demonstra că aceleași probleme, deși sub o formă mai puțin evidentă, sînt ridicate de către retorica deghizată a romanelor moderne; cînd Henry James afirmă că a inventat* ficella *pentru că cititorul, și nu eroul, are nevoie de un „prieten“, manevra numai aparent dramatică este totuși retorică, fiind dictată de strădania de a-l face pe cititor să înțeleagă opera.*

Îmi dau seama că urmărind mijloacele autorului de a-și controla cititorul am izolat în mod arbitrar tehnica de toate forțele sociale și psihologice care îi afectează pe autori și pe cititori deopotrivă. În cea mai mare parte a trebuit să elimin diferitele cereri venite din partea a diferite categorii de cititori în momente diferite — acel aspect al relației retorice tratat cu

multă pătrundere de Q. D. Leavis în Fiction and the Reading Public, de Richard Altick în The English Common Reader, și de Ian Watt în The Rise of the Novel. Am exclus chiar cu și mai multă rigoare problemele legate de calitățile psihologice ale cititorilor care explică interesul aproape universal pentru roman — genul de problemă tratat de Simon Lesser în Fiction and the Unconscious. În fine, a trebuit să ignor psihologia autorului și întreaga chestiune a modului în care se raportează față de procesul creator. Pe scurt, am eliminat multe dintre cele mai interesante probleme în legătură cu romanul. Scuza mea rezidă în faptul că numai procedînd astfel am putut să mă ocup în mod adecvat de problema mai restrînsă a compatibilității sau incompatibilității retoricii cu arta.

Tratînd tehnica drept retorică, s-ar putea crede că am redus procesualitățile libere și inexplicabile ale imaginației creatoare la calculele abile ale autorilor de divertisment facil. Întreaga chestiune a diferenței dintre artiștii care calculează conștient și artiștii care pur și simplu se exprimă fără a se gîndi nici un pic la influențarea cititorilor este extrem de importantă, dar nu trebuie confundată cu problema comunicării operei unui autor, indiferent care ar fi sursa acestuia. Succesul retoricii unui autor nu depinde de faptul că s-a gîndit sau nu la cititorii săi în timp ce a scris; dacă „simplul calcul" nu poate asigura succesul, este la fel de adevărat că pînă și cel mai inconștient și mai dionisiac dintre autori nu reușește decît atunci cînd ne determină să-i facem jocul. Prin însăși natura misiunii mele nu pot acorda suficientă atenție acelor surse ale succesului artistic care n-ar putea fi niciodată exploatate cu premeditare, dar putem accepta această limitare fără a nega importanța imponderabilului și fără a limita studiul la operele ale căror autori au ținut cont în mod conștient de cititorii lor.

N-aș fi putut întreprinde studiul de față dacă nu m-aș fi aventurat în larg, la mare depărtare de limanul adăpostit al formației mele ca specialist. Dar oricît de prudent m-am străduit să fiu, știu că experții fiecărei perioade sau autor vor descoperi cu siguranță erori faptice sau de interpretare pe care nici un exeget nu le-ar putea comite. Sper totuși că teza mea fundamentală nu poate fi invalidată de faptul că cititorul îmbrățișează sau nu toate concluziile analizelor mele. Scopul lor este de a ilustra și nu de a spune ultimul cuvînt; și deși cartea

cuprinde, cred, unele contribuţii la interpretarea unora dintre operele analizate, fiecare concluzie critică ar fi putut să fie ilustrată prin multe alte lucrări. Dacă teza mea prezintă un oarecare interes, cititorul experimentat va fi capabil să furnizeze ilustrări pentru a le înlocui pe acelea care i se par improprii. Ţinta mea nu este să edific pe toată lumea asupra romancierilor mei preferaţi, ci mai curînd să-i liberez atît pe romancieri cît şi pe cititori de constrîngerile regulilor abstracte cu privire la obligaţiile romancierilor, amintindu-le într-o manieră sistematică de ceea ce romancierii buni au făptuit în realitate.

Datoriile mele faţă de critică sînt amplu recunoscute în note şi bibliografie. În ceea ce priveşte ajutorul primit aş dori să aduc mulţumiri lui Cecile Holvik — care s-a dovedit a fi mai mult decît o conştiincioasă dactilografă — şi acelora care au făcut observaţii pertinente asupra redactărilor anterioare: Ronald S. Crane, Leigh Gibby, Judith Atwood Guttman, Marcel Gutwirth, Laurence Lerner, John Crowe Ransom, şi soţiei mele pentru ajutorul neprecupeţit clipă de clipă şi an de an. Sînt recunoscător Fundaţiei John Simon Guggenheim pentru îndemnizaţia care mi-a dat posibilitatea să închei prima redactare a manuscrisului, şi Colegiului Earlham pentru anul de concediu în cursul căruia am încheiat redactarea finală.

PARTEA I

PURITATEA ARTISTICĂ ŞI RETORICA ROMANULUI

„Condiţia primă a romancierului e să se facă agreabil". — TROLLOPE

„Misiunea mea? ... e să vă fac să vedeţi". — CONRAD

„Pînă ce aceste fapte nu vor fi judecate şi nu se va acorda fiecăruia locul cuvenit în întreaga schemă, ele nu-şi vor afla nici o justificare în lumea artei". — KATHERINE MANSFIELD (formulînd rezerve faţă de metoda folosită de Dorothy Richardson).

„Autorul îşi creează cititorii, la fel cum îşi creează personajele". — HENRY JAMES

„Eu scriu; cititorul să facă bine să înveţe să citească". — MARK HARRIS

I

A POVESTI ŞI A PREZENTA

„Acţiunea, tonul, gestul, zîmbetul îndrăgostitului, încruntarea tiranului, grimasa bufonului — toate trebuie povestite (în roman), căci nimic nu poate fi prezentat. Astfel chiar şi dialogul se contopeşte cu naraţiunea; căci autorul nu numai că trebuie să povestească ceea ce au rostit într-adevăr personajele — privinţă în care misiunea sa este identică cu aceea a autorului dramatic — dar mai trebuie să descrie tonul, privirea şi gestul care au însoţit vorbirea lor, povestind pe scurt tot ceea ce în teatru cade în sarcina actorului să exprime. — Sir WALTER SCOTT

„Autori ca Thackeray, sau Balzac, sau să zicem H. G. Wells··· întotdeauna *povestesc* cititorului ceea ce s-a petrecut în loc să-i prezinte scena, spunîndu-i ce anume să gîndească despre personaje mai curînd decît să-l lase să judece singur sau să lase personajele să povestească ele însele unele despre altele. Îmi place să fac distincţie între romancierii care povestesc şi aceia (ca Henry James) care prezintă". — JOSEPH WARREN BEACH

„Singura lege care îl constrînge în permanenţă pe romancier, indiferent de direcţia pe care s-a angajat, este necesitatea de a fi consecvent într-un anumit plan, de a se conforma principiului pe care l-a adoptat".— PERCY LUBBOCK

„Un romancier îşi poate modifica punctul de vedere dacă izbuteşte, şi acest lucru i-a reuşit lui Dickens şi lui Tolstoi".— E. M. FORSTER

„POVESTIREA“ AUTORIZATĂ DIN PRIMELE NARAŢIUNI

PRINTRE PROCEDEELE povestitorului care izbesc cel mai mult prin artificialitate se numără şi trucul submersiunii dincolo de suprafaţa acţiunii în scopul obţinerii unei păreri întemeiate cu privire la mintea şi inima personajului. Oricare ar fi ideile noastre asupra modului natural de a povesti o întîmplare, artificiul este fără îndoială prezent, ori de cîte ori autorul ne povesteşte ceea ce nici unul dintre noi în aşa zisa „viaţă adevărată“ nu are putinţa de a cunoaşte. Dacă ne bizuim exclusiv pe semne lăuntrice creditabile, în viaţă niciodată nu ştim nimic despre cineva cu excepţia propriei noastre persoane, şi cei mai mulţi dintre noi dobîndim o imagine mult prea trunchiată chiar şi despre noi înşine. Într-un fel este straniu deci că în literatură ni se comunică de la bun început mobilurile, direct şi categoric, fără a mai fi siliţi să ne bizuim pe acele deducţii şubrede în legătură cu alţi indivizi, pe care în viaţa de toate zilele nu le putem evita.

„Era odată în ţinutul Uz un om pe care îl chema Iov şi acest om era fără cusur şi drept; se temea de Dumnezeu şi se ferea de ce este rău“. Dintr-o singură trăsătură de condei autorul necunoscut ne-a dat un gen de informaţie care nu este niciodată obţinută în legătură cu oamenii reali, nici chiar în legătură cu prietenii noştri cei mai intimi. Totuşi este o informaţie pe care trebuie să o acceptăm ca atare dacă dorim să urmărim istorisirea ce se anunţă. Dacă în viaţă cineva şi-ar destăinui părerea că prietenul *său* a fost „fără cusur şi drept“, am accepta informaţia cu derogările de rigoare impuse de ceea ce ştim noi înşine în legătură cu caracterul vorbitorului sau cu faptul potrivit căruia toţi oamenii sînt supuşi greşelii. Nu ne vom putea niciodată încrede nici în cel mai credibil martor în măsura în care ne încredem în autorul frazei cu care începe *Cartea lui Iov*.

Şi de îndată ne şi îndreptăm spre două scene prezentate în *Cartea lui Iov* fără să căpătăm nici o altă informaţie cît de cît privilegiată: ispitirea lui Dumnezeu de către Satana şi primele pierderi şi lamentaţii ale lui Iov. Dar conchidem primul capitol cu încă o judecată pe care nici un eveniment real nu ar fi putut-o sugera vreunui observator: „Şi întru toate acestea, Iov nu păcătui şi nu rosti nici un cuvînt de hulă împotriva lui Dumnezeu". De unde ştim că Iov n-a păcătuit? Cine se poate pronunţa asupra unei asemenea chestiuni? Numai Dumnezeu însuşi ar putea şti dacă Iov a rostit sau nu cuvinte de hulă împotriva lui Dumnezeu. Şi totuşi autorul pronunţă verdictul, iar noi îl acceptăm fără rezerve.

S-ar putea părea, la prima vedere, că autorul nu ne cere să ne bizuim pe cuvintele sale neîntărite, întrucît el prezintă depoziţia lui Dumnezeu însuşi, conversînd cu Satana, spre a confirma părerea sa despre perfecţiunea morală a lui Iov. Şi după ce Iov a fost sîcîit de cei trei prieteni ai săi şi şi-a comunicat propria sa părere în legătură cu întîmplările prin care a trecut, Dumnezeu apare din nou pe scenă ca să întărească adevărul spuselor lui Iov. Dar, evident, credibilitatea declaraţiilor lui Dumnezeu depinde în ultimă instanţă de autorul însuşi; el este acela care îl invocă pe Dumnezeu şi el este acela care ne asigură că această voce este cu adevărat a *Sa*.

Această formă de autoritate artificială a dăinuit pînă nu de mult. Deşi Aristotel îl laudă pe Homer pentru faptul că vorbeşte cu vocea sa proprie mai puţin ca alţi poeţi, chiar şi Homer rareori scrie o pagină fără a recurge la un anumit mod de clarificare directă a motivărilor, a aşteptărilor, şi a importanţei relative a evenimentelor. Şi deşi zeii înşişi sînt adesea necreditabili, Homer — Homerul pe care îl ştim — nu este. Ceea ce el ne spune deobicei pătrunde mult mai adînc şi este mult mai precis decît oricare alt lucru pe care am putea avea norocul să-l aflăm în legătură cu oameni şi evenimente adevărate. În primele versuri ale *Iliadei*, de exemplu, ni se spune, sub forma pe jumătate disimulată a unei invocaţii, cu ce anume exact se ocupă istorisirea; „mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul" şi dezlănţuirea acesteia. Ni se spune direct că trebuie să ne pese mai mult de ahei decît de troieni. Ni se spune că ei au fost „eroii" cu „suflete tari". Ni se spune

că a fost voinţa lui Zeus ca ei să fie „ospăţul delicat al cîinilor". Şi noi aflăm că cearta cu pricina dintre Agamemnon, „stăpînul oamenilor", şi Ahile, „strălucitul", a fost pusă la cale de către Apollo. Noi n-am putea fi niciodată siguri de nici una din aceste informaţii în viaţa de toate zilele, totuşi sîntem siguri pe măsură ce înaintăm în *Iliada*, cu Homer alături, controlîndu-ne riguros convingerile, interesele şi simpatiile. Deşi comentariul său este în general concis şi adesea deghizat sub forma unei comparaţii, aflăm din el calitatea exactă a fiecărei inimi; ştim cine moare vinovat sau nevinovat, cine este nătărău sau înţelept. Şi mai ştim, ori de cîte ori există vreun motiv ca noi să ştim, ce anume gîndesc personajele: „la cumpănă sta Diomede/ ... de trei ori gîndi şi de trei ori la cumpănă stete" (Cîntul VIII, 163—65).

În *Odiseea* Homer lucrează în acelaşi mod explicit şi sistematic pentru a ne menţine judecata dreaptă. Cu toate că E. V. Rieu are fără îndoială dreptate cînd îl denumeşte pe Homer un autor „impersonal" şi „obiectiv", în sensul că viaţa adevăratului Homer nu poate fi descoperită în opera sa, Homer „se amestecă" în mod deliberat şi pe faţă spre a se asigura că judecata noastră asupra „viteazului", „iscusitului", „dumnezeiescului", „chibzuitului" Ulise va fi suficient de favorabilă. „De aceea zeii/ Se îndurară toţi, afară numai/ De-al mării domn Neptun, care pe dînsul/ Grozav fu îndîrjit pîn, la sositul/ În ţara lui".

Într-adevăr, justificarea principală a scenei inaugurale în palatul lui Zeus nu este o simplă relatare a faptelor situaţiei grele în care se găsea Ulise. Ceea ce ne pretinde Homer este o implicare compasivă în acea situaţie grea, şi răspunsul pe care Atena i-l dă iniţial lui Zeus furnizează o judecată creditabilă asupra ceea ce urmează. „Dar pieptul mi se sfîşie de jale/ Gîndindu-mă la bietul, înţeleptul/ Ulise, care acum de multă vreme/ Tot suferă nenorociri departe/ De dragii lui, pe la mijlocul mării,/ Într-un ostrov silhui, bătut de valuri/". Acuzaţiei de neglijenţă, Zeus îi răspunde: „Cum pot uita vreodată/ Pe-acel dumnezeiesc Ulise care/ E omul cel mai chibzuit şi-aduse/ Prisos de jerfe zeilor din slavă?/ Neptun, el singur, cutremurătorul,/ I-amar pornit asupra lui".

Cînd ajungem la duşmanii lui Ulise, poetul din nou nu ezită să vorbească în numele propriei sale persoane sau să

oferă mărturie cerească. Peţitorii Penelopei trebuie să ni se pară răi; Telemah trebuie admirat. Nu numai că Homer zăboveşte asupra aprobării lui Telemah de către Minerva, el îşi expune propriile judecăţi nemijlocite în cele mai luminoase culori. Peţitorii „neruşinaţi", „sfruntaţi" şi „nemernici" sînt opuşi „înţeleptului/ cumintelui" (deşi neajutorat de tînărului) Telemah şi „cinstitului" Mentor. „Iar Telemah cuminte-aşa-i răspunde". „Mentor, un prieten/ Al lui Ulise, care casa-i toată/ I-o-ncredinţase cînd plecă la Troia/ Şi-orînduise de bătrîn s-asculte,/ Ca el să ţie toate-n stare bună./ Şi, om cu cap, aşa vorbi bătrînul:" Rareori ne întîlnim cu peţitorii fără un atac explicit al poetului: „Nesocotiţi, că n-au ei cap, nici umblă/ Pe drumul drept, nici bănuiesc c-aproape/ Li-i moartea ..." Şi ori de cîte ori ar putea exista o îndoială cu privire la poziţia unui personaj, Homer ne pune pe făgaşul cel bun: „Dar cumpănitul crainic [Medon] îi răspunse: /« De-ar fi aceasta, doamnă, cea mai mare / Nenorocire! ...»" Sute de pagini mai încolo, cînd Medon este cruţat de măcelul lui Ulise, faptul abia dacă ne mai surprinde.

Rezultatul acestei cuprinzătoare călăuziri directe, coroborat cu atestarea divină a Minervei cum că zeii „n-au de făcut nici o imputare" lui Telemah şi că au orînduit astfel ca el „să ajungă acasă teafăr", are darul să ne lase o imagine clară, pentru ca în momentul în care în Cîntul V ne întîlnim cu prima aventură a lui Ulise să nu avem nici un dubiu asupra a ceea ce trebuie să sperăm şi de ceea ce trebuie să ne temem; ne situăm aşadar fără rezerve de partea eroilor dispreţuindu-i pe peţitori. Aproape că nu mai e nevoie s-o spunem că, lucrînd cu aceleaşi episoade dar tratîndu-le din punctul de vedere al peţitorilor, alt poet ne-ar fi putut prea bine călăuzi spre aceleaşi aventuri cu speranţe şi temeri radical diferite [1].

O retorică de acest gen, directă şi autoritară, pe care am întîlnit-o în *Cartea lui Iov* şi în operele lui Homer, nu a dispărut complet din scrierile ficţionale. Dar după cum ştim cu toţii este puţin probabil să o întîlnim atunci cînd ne adresăm unui roman sau nuvele tipic moderne.

> Jim se pricepea să facă o glumă straşnică, pe care o punea în aplicare în timpul călătoriei. De pildă, călătorea cu trenul şi ajungea într-un orăşel ca, ei bine, ca,

să zicem, ca Benton. Scotea capul pe fereastra trenului şi citea firmele prăvăliilor.

De pildă, era o firmă, „Henry Smith, Coloniale şi Delicatese". Ei bine, Jim nota numele şi numele oraşului şi cînd ajungea unde trebuia s-ajungă, expedia îndărăt o carte poştală lui Henry Smith, la Benton, şi nu semna nici un nume pe ea, dar îi scria, ei bine, ceva în genul „Descoase-o pe soţia dumitale în legătură cu acel comis librar cu care şi-a petrecut după-amiezile săptămîna trecută", sau „Întreab-o pe Doamna cine a împiedicat-o să se simtă singură ultima oară cînd ai fost la Carterville". Şi apoi iscălea cartea poştală: „Un Prieten".

Bineînţeles că n-a aflat niciodată ce se alesese de pe urma acestor glume, dar îşi putea imagina probabil ce se întîmplase şi asta îi era de ajuns ... Jim era o carte poştală.

Majoritatea cititorilor „Tunsorii" lui Lardner (1926) recunosc că opinia acestuia asupra lui Jim este radical diferită de cea a vorbitorului. Dar nimeni în povestire nu a sugerat aşa ceva. Lardner nu este de faţă ca să afirme asta, cel puţin nu e prezent în sensul în care este Homer în eposurile sale. Asemenea multor autori moderni, el s-a eclipsat pe sine, a renunţat la privilegiul intervenţiei directe, s-a retras în culise şi şi-a lăsat personajele să-şi realizeze propriul lor destin pe scenă.

Îşi dădu seama în somn că se află în patul ei, dar nu în patul în care se întinsese de cîteva ceasuri, şi nici odaia nu era aceeaşi, dar era o odaie pe care ea o mai văzuse undeva. Îşi simţea inima ca pe o piatră aşezată pe piept; pulsul i se încetinea şi se oprea, iar ea simţea că avea să urmeze ceva straniu, chiar în clipa cînd briza dimineţii adia răcoroasă printre barele ferestrei ...

Acum trebuie să mă scol şi să plec, că s-au liniştit cu toţii. Unde-mi sînt lucrurile? Lucrurile au aici voinţa lor proprie şi se ascund pe unde poftesc ... Ce cal să împrumut oare pentru călătoria asta pe care nu am de gînd s-o fac? ... Hai vino, Graylie, spuse ea, apucînd căpăstrul, trebuie să întrecem şi Moartea şi Diavolul ...

Relaţia dintre autor şi purtătorul de cuvînt este mai complexă aici. Miranda lui Katherine Anne Porter (Calule alb, Călăreţule palid, 1936) nu poate fi clasificată, asemenea bărbierului lui Lardner, drept deficitară moral şi intelectual; ironiile operante între personaj, autor, şi cititor sînt mult mai greu de descris. Totuşi pentru cititor problema rămîne în esenţă aceeaşi ca în „Tunsoarea". Povestirea este prezentată fără comentariu, lăsîndu-l pe cititor fără călăuza evaluării explicite.

De la Flaubert încoace, mulţi autori şi critici au fost convinşi că modurile narative „obiective" sau „impersonale" sau „dramatice" sînt natural superioare oricărui alt mod care permite apariţiile directe ale autorului sau ale purtătorului său de cuvînt creditabil. Uneori, aşa cum vom vedea în următoarele trei capitole, problemele complexe implicate în această deplasare au fost reduse la distincţia convenabilă dintre „prezentare", care este artistică, şi „povestire", care este inartistică. „Nu vă voi povesti nimic", declară un înzestrat romancier tînăr în apărarea artei sale. „Vă voi permite să trageţi cu urechea la cele ce spun oamenii mei, şi uneori ei vor spune adevărul iar alteori vor minţi, dar voi va trebui să determinaţi singuri cînd fac una şi cînd alta. Realizaţi acest lucru în fiecare zi. Măcelarul vă spune, «Asta e cea mai bună bucată», iar voi răspundeţi, «Asta o spui dumneata». Vor trebui oare oamenii mei să fie într-o mai mică măsură captivii dorinţelor lor decît măcelarul vostru? Pot să vă arăt multe, dar numai să vă arăt ... Să nu mai aşteptaţi ca romancierul să vă spună precis cum anume se spune ceva, după cum nu vă mai aşteptaţi ca el să stea lîngă scaunul vostru ca să vă ţină cartea" [2].

Dar schimbarea de atitudine faţă de vocea auctorială din opera ficţională ridică probleme care au implicaţii mult mai adînci decît o sugerează această versiune simplificată a punctului de vedere. Acum patruzeci de ani Percy Lubbock ne-a învăţat să credem că „arta romanului nu începe pînă ce romancierul nu se gîndeşte la povestirea sa ca la o chestiune de prezentat, de expus, astfel încît să se povestească singură" [3]. Poate că într-un anume sens a avut dreptate — dar spunînd lucrurilor astfel ar însemna să iscăm mai multe probleme decît se pot rezolva.

Cum se face că un episod „povestit“ de Fielding poate să ne izbească ca fiind realizat mai deplin decît multe dintre scenele scrupulos „prezentate“ de către imitatorii lui James sau Hemingway? De ce oare un comentariu al autorului ruinează opera în care apare, în vreme ce comentariul prelungit al lui Tristram Shandy încă ne mai poate captiva? Ce face, în definitiv, un autor atunci cînd se „interpune“ ca să ne „povestească“ ceva în legătură cu istorisirea sa? Asemenea întrebări ne silesc să considerăm cu atenţie ce se întîmplă atunci cînd un autor implică cititorul pe deplin într-o operă ficţională; ele ne conduc la o cercetare a tehnicii ficţionale care în mod necesar depăşeşte cu mult reducţiile pe care noi le-am acceptat uneori în cadrul conceptului de „punct de vedere“.

DOUĂ POVESTIRI DIN DECAMERON

Sarcina noastră va fi mai simplă dacă vom începe cu cîteva povestiri scrise cu mult înainte ca cineva să se fi preocupat foarte îndeaproape de eliminarea impurităţilor retorice din domeniul ficţiunii. Povestirile din *Decameronul* lui Boccaccio, bunăoară, par extrem de simple — poate chiar simpliste şi stupide — dacă le supunem întrebărilor la care ne invită multe dintre povestirile moderne. Este destul de rău că personajele sînt ceea ce denumim „bidimensionale“, adică lipsite de orice fel de profunzimi care să ni se dezvăluie; şi ceea ce e şi mai grav, „punctul de vedere“ al povestitorului se deplasează printre ele cu o totală desconsiderare a genului de convergenţă tehnică sau de consecvenţă, unanim admirate astăzi. Dar dacă citim aceste povestiri în termenii lor proprii, vom descoperi în curînd ascunsă în spatele simplităţii efectului o îndemînare splendidă şi complexă.

Materialul celei de a noua povestiri din a cincea zi este într-adevăr, în sine, convenţional şi superficial. A fost odată un tînăr îndrăgostit, Federigo, care s-a ruinat singur făcînd curte unei femei măritate şi caste, Monna Giovanna. Respins, el se retrase într-o viaţă de sărăcie, cu un şoim îndrăgit, singura avere ce-i mai rămăsese. Soţul femeii muri. Fiul ei, care prinsese drag de şoimul lui Federigo, se îmbolnăvi grav

şi îi ceru Monnei să-i dobîndească şoimul drept mîngîiere. Fără nici o tragere de inimă, ea se duse la Federigo să-i ceară şoimul. Federigo fu copleşit de emoţie datorită vizitei ei, şi se hotărî, în ciuda sărăciei sale, să o primească cum se cuvine. Dar cămara sa era goală, aşa că el tăie şoimul şi i-l servi. Ei şi-au dat seama de neînţelegere, şi mama se întoarse cu mîinile goale la băiatul ei, care curînd muri. Dar văduva rămasă fără moştenitor, impresionată de gestul generos al lui Federigo, care îşi sacrificase şoimul, îl alese pe el să-i fie al doilea soţ.

O asemenea povestire, redusă astfel la simplul ei contur, ar fi putut fi prelucrată într-un număr nedefinit de intrigi amănunţit dezvoltate, cu efecte diametral opuse. Ar fi putut deveni o farsă, accentuînd extravaganţa nesăbuită a lui Federigo, bufoneriile sale ridicole în încercarea de a găsi ceva bun de oferit iubitei sale la micul dejun, precum şi absurditatea finalului surpriză. Ar fi putut fi o bucată meditativă sau comică privitor la întorsăturile ironice ale sorţii, accentuînd transformarea Monnei de la rezistenţa mîndră la cedarea grabnică — ceva pe linia piesei lui Christopher Fry *Fenix vine prea adesea*, aşa cum a fost derivată din Petroniu. Ar fi putut fi o poveste sardonică, scrisă din punctul de vedere al soţului şi al fiului care, asemenea şoimului, au trebuit sacrificaţi, ca să zicem aşa, spre a asigura fericirea supravieţuitorilor. Şi aşa mai departe.

De fapt însă, fiecare trăsătură este orientată într-o direcţie diferită de acestea. Povestea isprăvită este concepută astfel ca să procure cititorului cea mai mare plăcere cu putinţă în participarea binevoitoare la comedia norocului meritat ce-i aşteaptă pe Monna şi pe Federigo, în scopul de a-l face pe cititor să savureze acest gen de temă, anunţată pentru toate povestirile spuse în a cincea zi, şi anume: „norocul zîmbind amanţilor după tot soiul de aventuri cumplite sau înfricoşătoare“. Deşi nimeni nu priveşte niciodată aceste personaje şi „aventurile lor cumplite sau înfricoşătoare“ într-o lumină cît de cît tragică, şi deşi, de fapt, rîdem de excesele pasiunii lui Federigo şi de dorinţa lui de a o împinge pînă în pragul sărăciei, rîsul nostru trebuie să fie întotdeauna binevoitor. Pe cît de mult îşi merită Federigo nenorocirile, pe atît îşi

merită, în povestea terminată, norocul suprem de a fi cîştigat-o pe Monna.

Pentru a se asigura că vom agrea un astfel de deznodămînt — o delectare care ar fi putut să fie destul de anemică dacă se ia în considerare faptul că mai există alte nouă povestiri care încearcă dobîndirea unui efect aproape identic,— cele două personaje principale trebuie constituite cu mare precizie. Mai întîi pe Monna Giovanna, eroina, trebuie să o resimţim ca total vrednică de iubirea „extravagantă“ a lui Federigo. Într-o povestire de alt gen, mai lungă, acest lucru ar fi putut fi realizat prezentînd-o în acţiuni virtuoase; s-ar fi putut aloca oricît de mult spaţiu ar fi fost necesar episoadelor care s-o înfăţişeze, în chip dramatic, ca fiind demnă de devotamentul fantastic al lui Federigo. Dar aici economia este cel puţin tot atît de importantă ca şi precizia. Iar metoda economică de-a impune virtuţile ei cititorului este ca naratorul să ne povestească despre ele, sprijinindu-şi afirmaţiile pe cîteva foarte scurte episoade judicios alese şi care, potrivit standardelor moderne, sînt nerealiste. Acestea pot fi de două feluri, fie sub forma a ceea ce James avea să denumească mai tîrziu „deplasarea îndărătul situaţiilor“ spre a dezvălui adevăratele frămîntări din inima şi mintea eroinei, fie sub forma acţiunii directe. Astfel, naratorul începe prin a o descrie ca pe „cea mai frumoasă“ şi „cea mai elegantă“, şi ca „nu mai puţin virtuoasă de cît frumoasă“. Într-o povestire simplă de acest fel, frumuseţea şi eleganţa ei nu necesită spre validare mai mult decît pasiunea dramatizată a lui Federigo. Credinţa noastră în virtutea ei — fără îndoială un har mai puţin probabil la Boccaccio decît frumuseţea şi eleganţa — este totuşi întărită atît de castitatea ei intransigentă în faţa avansurilor lui, cît şi, fapt cu mult mai important, de calitatea a tot ce ni se dezvăluie ori de cîte ori îi pătrundem gîndurile.

> La care doamna tăcu un răstimp, socotind în mintea ei ce trebuie să facă. Ştia că Federigo o iubise vreme îndelungată, şi că nu primise în schimb nici măcar o singură privire bună din parte-i: ca atare îşi spuse: Cum pot oare să trimit sau să mă duc eu însămi să-i cerşesc acest şoim, care din cîte aud este cel mai iscusit din cîţi au zburat vreodată, şi care pe deasupra este şi singura sa mîngîiere? Şi cum aş putea fi eu oare atît

> de nesimţitoare să caut să-l lipsesc pe un gentleman de singura alinare care i-a mai rămas acum? Şi astfel, cu toate că ea ştia prea bine că şoimul ar fi al ei, numai să-l ceară, se afla în grea cumpănă, şi nu ştia ce să spună, şi nu-i dădu fiului ei niciun răspuns. Într-un tîrziu totuşi, dragostea ce o purta băiatului ieşi biruitoare, şi se hotărî, pentru mulţumirea lui ... să se ducă ea însăşi să aducă şoimul.

Interesul acestui pasaj rezidă desigur în alegerea morală pe care o prezintă şi în efectul asupra sentimentelor noastre, implicat în această alegere. Deşi alegerea este dintr-un anumit punct de vedere cu totul neînsemnată, este cu mult mai importantă decît majoritatea alegerilor ce le au de făcut personajele care populează universul lui Boccaccio. Dramatizată mai amplu, ar fi putut de fapt să fi fost transformată în episodul central al povestirii — deşi istorisirea care ar rezulta ar fi cu mult diferită de cea pe care o avem acum. Aşa cum este tratată aici, alegerii i se dă exact acel grad de importanţă pe care trebuie să-l aibe într-un întreg. Datorită faptului că noi trăim nemijlocit sentimentele şi gîndurile Monnei, sîntem siliţi să fim de acord cu evaluarea naratorului privind marea ei vrednicie. Ea nu este pur şi simplu virtuoasă în probleme convenţionale cum ar fi castitatea, ci este totodată capabilă de delicateţe morală în chestiuni mult mai importante: spre deosebire de majoritatea femeilor lui Boccaccio, ea este mai presus de a-şi manevra nepăsătoare iubitul în propriul ei interes. Chiar şi această delicateţe, admirabilă în sine, poate fi depăşită de o valoare mai importantă, „dragostea ce o purta băiatului". Şi totuşi toate acestea sînt ţinute strict în rezervă spre a servi interesului mai mare pe care îl nutrim pentru Federigo şi şoimul său; niciodată nu se pune problema să fim îndrumaţi lăturalnic în direcţia unei implicări psihologice ori sentimentale adînci, faţă de ea ca persoană.

Prin faptul că naratorul ne-a spus ce să gîndim despre ea, prezentîndu-ne-o apoi sumar, în sprijinul alegaţiilor sale, păstrînd tot timpul cu grijă simpatia şi admiraţia noastră subordonate efectului comic al întregului, noi ne putem

deplasa spre episodul cel mai important cu aşteptările limpezite şi — în felul lor propriu — intensificate. Ne putem deplasa în direcţia cuvîntării relativ lungi şi fermecător de delicate pe care o rosteşte Monna cînd îi cere lui Federigo şoimul, cu speranţele concentrate clar asupra „norocului" unirii lor iminente.

Dar ca toată această prezentare abilă a admirabilei Monna să aibe sorţi de izbîndă, trebuie să-l vedem pe Federigo însuşi ca pe o figură la fel de admirabilă, chiar dacă nu cu adevărat eroică. Dacă ţinuta morală va fi prea accentuată, va submina comedia; prea ştearsă, va distruge dorinţa noastră ca el să izbîndească. Nu este suficient să-i prezinţi virtuţile prin acţiune; singurul său act admirabil este dăruirea şoimului dar şi acesta ar putea fi lesne interpretat ca încă o extravaganţă neroadă. Dacă nu vrea să lungească peste măsură povestirea cu episoade care să demonstreze că este vrednic, în ciuda extravaganţelor sale, naratorul trebuie să ne comunice pe scurt şi direct informaţia necesară asupra adevăratului său caracter. Ca atare Federigo este descris fără ostentaţie, dar în termenii pe care numai naratorul omniscient îi poate folosi cu bune rezultate, precum: „îndatoritor", „plin de curtoazie", „răbdător", şi, mai presus de toate, drept „mai îndrăgostit ca oricînd înainte"; lumea dorinţelor sale este astfel detaşată pregnant de lumea multor altor povestiri, unde dragostea este redusă în scopuri comice la senzualitatea brută.

Aceste afirmaţii deosebit de sincere privind părerile naratorului sînt întărite de ceea ce constatăm în mintea lui Federigo. Nefericirea sa comică de a nu avea cu ce ospăta pe mult iubitul musafir, şi sacrificarea fără ezitare a păsării, sînt redate în cele mai mici detalii, cu frecvente — deşi, potrivit standardelor moderne, superficiale — priviri introspective; sărăcia sa „îi fu dezvăluită", era „disperat peste măsură", îşi blestema „în sinea lui nenorocul". „Tare ar fi vrut ca doamna să nu-i treacă pragul neomenită, şi totuşi să solicite ajutorul propriului său argat era mai mult decît îi putea îngădui mîndria sa". Toate acestea sînt o garanţie că minunata comedie a micului dejun va fi o comedie a rîsului binevoitor; tot timpul ne aflăm cu totul de partea strădaniilor lui Federigo. „De îndată ce Federigo se lămuri ce anume dorea doamna

de supărare că nu stătea în puterile lui să o ospăteze ... şi izbucni în plîns ...“ La început Monna crezu că „numai pentru că nu-i venea să se despartă de şoimul cel viteaz plîngea el“. Şi noi am fi comis aceeaşi eroare dacă nu ne-am fi bucurat de sprijinul autorului, concretizat prin propoziţia pe care am subliniat-o.

Odată ce ne-am asigurat de caracterul său în acest fel, cuvîntările lui Federigo, ca şi cele ale Monnei Giovanna, devin echivalentul unor priviri introspective, deoarece noi ştim că tot ceea ce spune el este o reflectare creditabilă a adevăratei sale stări de spirit. Lunga sa cuvîntare explicativă privitoare la şoim serveşte, drept rezultat, să confirme tot ceea ce am aflat în legătură cu el; cînd el conchide, „mă tem că niciodată nu-mi voi mai găsi liniştea sufletească“, noi credem în sinceritatea lui, deşi, fireşte, ştim cu deplină siguranţă, şi am ştiut-o de la început, că povestirea urmează să se încheie „norocos“.

Aducînd lucrurile pînă aici, nu ne mai trebuie decît foarte puţin. Pentru a o face pe Monna moştenitoare aşa cum se stipulează în testament, fiul ei trebuie să moară într-un pasaj numai cu un rînd sau două mai lung decît cele unu sau două rînduri acordate mai devreme morţii soţului. „Aprecierea interioară“ acordată „mărinimiei“ lui Federigo o determină să se căsătorească mai curînd cu el decît cu un pretendent bogat: „Mai degrabă mă învoiesc să iau om fără avere decît avere fără om“. Federigo este om, aşa cum noi ştim deja. Deşi portretul său este convenţional, „plat“, „bidimensional“, cuprinde tot ce avem nevoie. În felul acesta putem accepta fără ironie judecata de încheiere a naratorului, cum că, însurat cu o astfel de nevastă, trăi fericit pînă la capătul zilelor sale. Auditoriul Fiammettei fu unanim în a-l „lăuda pe Domnul că L-a răsplătit atît de meritat pe Federigo“.

Dacă participăm la plăcerea de a-l vedea pe eroul comic dar vrednic, răsplătit cum se cuvine, nu trebuie să căutăm motivul în vreuna din calităţile intrinsece ale materialului, ci mai degrabă în construcţia abilă a unei intrigi vii din materialele care ar fi putut fi folosite în multe şi felurite chipuri. Moartea soţului şi moartea fiului, care în versiunea finalizată sînt doar simple mijloace pentru realizarea exaltării lui Federigo, ar ocupa în orice relatare imparţială un spaţiu

considerabil mai mare decît neliniştea pe care o încearcă Federigo în momentul cînd nu are ce să-i servească alesei inimii sale. Într-o tratare imparţială, moartea băiatului ar fi fără îndoială dramatizată în aceeaşi măsură cu ezitarea mamei de-a-l deranja pe Federigo pentru şoimul său. Dar cerinţele intrigii impun o tehnică menită să ne cîştige de partea lui Federigo.

Este mai mult decît evident că această tehnică nu poate fi judecată recurgîndu-se la standardele moderne ale consecvenţei; povestirea n-ar fi putut să fie scrisă dintr-un punct de vedere consecvent fără să atingă de trei ori dimensiunile ei actuale şi fără să slăbească totodată tensiunea forţei sale comice. Pentru a o povesti în întregime prin ochii lui Federigo ar fi nevoie de o secţiune introductivă mult mai lungă, iar comedia vizitei în scopul aducerii şoimului s-ar irosi în parte dacă nu am putea vedea mai mult din pregătirea ei decît poate realiza Federigo. Totuşi, întrucît povestirea aparţine în primul rînd lui Federigo, ar fi nevoie de o mulţime de manevre şi de lungimi, spre a o vedea cu ochii Monnei. Asemenea amendamente ipotetice sînt oricum absurde, întrucît aproape sigur ele nu i-ar fi trecut niciodată prin minte lui Boccaccio. Invocarea lor ne ajută însă să subliniem marea distanţă ce separă tehnica lui Boccaccio de metodele mai ostentativ riguroase pe care ne propunem să le examinăm. Nu întîlnim în această povestire nici vreo dezvăluire importantă a adevărului, nici o viziune profetică, nici iluzia puternică, nici complexitate ironică, nici portretizarea bogată a ambiguităţilor morale. Există o oarecare ironie incidentală, e adevărat, dar măreţia întregului nu rezidă în intensitatea fără echivoc a iluziei ci în cea a delectării comice realizată într-un interval extrem de scurt.

Tentaţia pe care am putea-o manifesta în a atribui succesul povestirii primitivismului inconştient sau accidental are toate şansele de a fi curmată atunci cînd examinăm experienţa total diferită pe care ne-o oferă alte povestiri. Întrucît efectele sale diferite au la bază coduri morale diferite, Boccaccio nu poate fi niciodată sigur că cititorii săi vor adopta cu precizie atitudinile corecte atunci cînd abordează indiferent care din povestirile sale. Fără îndoială el nu presupune că cititorii vor aproba pasajele licenţioase ale celor mai licenţioase

dintre povestiri. Chiar şi Dioneo, cel mai obscen dintre toţi cei zece naratori, trebuie să cheltuiască multă energie spre a ne manevra astfel încît să ne aducă în tabăra celora care pot rîde cu conştiinţa curată de povestirile lui deocheate şi adesea pline de cruzimi. În povestirea virtualmente deprimantă, despre felul în care cucernicul Rustico o depravează pe tînăra şi inocenta Alibech, învăţînd-o cum să-l vîre pe diavol în iad (ziua a treia, povestirea a zecea), se depun mari sforţări în legătură cu caracterul şi soarta finală a fetei săracă cu duhul pentru a ne determina să rîdem de o conduită care în oricare lume, inclusiv lumea în care a trăit Boccaccio, ar fi considerată drept o cruzime şi un sacrilegiu mai degrabă decît ceva comic.

Şi dacă Dioneo, curteanul tînăr şi robust, trebuie să-şi aleagă cu grijă retorica într-o povestire deocheată, cu atît mai mult Fiammetta, încîntătoarea doamnă, trebuie să aibe grijă cînd ajunge să preamărească infidelitatea. În ziua a şaptea subiectul îmbrăţişează „tertipurile la care au recurs pînă acum doamnele, fie din amor, fie spre a se salva de primejdii, şi dacă au fost descoperite au ba de către soţii lor". În „Şoimul" Fiammetta s-a străduit să dureze admiraţia pentru virtutea lui Federigo şi a Monnei Giovanna; de data aceasta (povestirea a cincea) ea se foloseşte de o retorică diferită. Întrucît misiunea sa este să ne facă să savurăm pedepsirea unui soţ gelos, pe bună dreptate, comentariul său ne spune pe şleau ceea ce ne confirmă propriile noastre opinii asupra inteligenţei soţului, „o sărmană creatură, cu un dram de minte" care are ce-şi merită. Şi, fapt deloc neglijabil, ea îşi începe relatarea cu o mică oraţie, măsurînd cam o şeptime din întreaga povestire, în care ne orientează asupra valorilor: „Drept care, ca să rezumăm, vă spun că o nevastă e mai curînd de lăudat decît de condamnat, dacă se răzbună pe un soţ care este gelos fără motiv".

În sprijinul acestei argumentări generale, întreaga povestire este manevrată de o asemenea manieră încît să-l facă pe cititor să dorească pedepsirea comică a soţului. Cea mai mare parte din acţiune este văzută cu ochii femeii, accentuîndu-se îndeosebi suferinţa ei rizibilă provocată de un netot mare şi neobrăzat. Punctul culminant ne aduce pedepsirea lui deplină, sub forma unei cuvîntări isteţe şi şfichiuitoare a soţiei sale.

Puţini sînt cititorii care să nu simtă că el n-a căpătat decît ceea ce merita atunci cînd Fiammetta conchide că nevasta încornoratului şi-a dobîndit în fine „carta indulgenței".

Aceste extreme nu epuizează nici pe departe varietatea de norme pe care sîntem constrînşi să le acceptăm pe măsură ce avansăm în *Decameron*, ca urmare a mobilităţii retorice. De fapt criteriile judecății se modifică atît de radical, încît este dificil să discernem desenul din covorul lui Boccaccio [4]. Vom încerca mai tîrziu să ne ocupăm de unele probleme ce se pun atunci cînd un autor îngroaşă efectele specifice pe seama noțiunilor sale generale de adevăr moral sau de realitate. Important este să se recunoască aici inadecvarea totală a distincției dintre povestire și prezentare atunci cînd ne ocupăm de practica acestui unic autor. Măiestria artistică a lui Boccaccio nu rezidă în ataşamentul față de o modalitate absolută de narare ci mai curînd în capacitatea sa de a ordona diferitele forme ale povestirii în slujba diverselor modalităţi ale prezentării.

PLURALITATEA VOCILOR AUCTORIALE

În următoarele trei capitole vom examina în detaliu cîteva din argumentele mai importante în favoarea obiectivităţii sau impersonalității autorului. Cele mai multe din acestea reclamă eliminarea anumitor semnalmente evidente ale prezenței autorului. După cum era de aşteptat, totuşi, ceea ce este pentru unii obiectivitate, pentru alţii este o *bête noire*. Dacă dorim să obținem un oarecare grad de claritate pe măsură ce ne croim drum printre atacurile la adresa vocii auctoriale, trebuie să avem oarecari noţiuni preliminare asupra varietăţii formelor pe care le poate asuma această voce, atît în lucrările în proză cît şi în atacurile îndreptate împotriva lor. În ce constă, de fapt acel ceva pe care l-am putea elimina dacă am încerca să izgonim autorul din domeniul ficțiunii?

Mai întîi ar trebui să ştergem toate adresările directe către cititor, toate comentariile făcute expres în numele autorului. Cînd autorul *Decameronului* ne vorbeşte direct, atît în introducere cît şi în concluzie, indiferent cît de mult am nutrit iluzia că ne preocupăm nemijlocit de Fiammetta şi de prietenii ei, această iluzie se destramă. Un număr

uimitor de mare de autori şi critici de la Flaubert încoace au căzut de acord că un asemenea comentariu direct, nemediat nu mai satisface. Şi chiar acei autori care l-ar tolera, precum E. M. Forster, l-au interzis adesea, cu excepţia anumitor teme limitate [5].

Dar ce este, în fond, „comentariul“? Dacă acceptăm să eliminăm toate intervenţiile personale în genul celor folosite de Fielding, vom mai cădea noi oare la învoială să excludem apoi comentariul mai puţin proeminent? Încalcă Flaubert propriile sale principii asupra impersonalităţii atunci cînd îşi permite să ne spună că în cutare şi în cutare loc se găsesc cele mai proaste brînzeturi de Neufchatel din întregul arondisment, sau că Emma era „incapabilă să înţeleagă ceea ce ea însăşi nu trăia, sau să recunoască ceva care nu era exprimat în termeni convenţionali“?

Chiar dacă eliminăm toate judecăţile explicite de această factură, prezenţa autorului va fi evidentă în fiecare ocazie cînd el intră sau iese din mintea unui personaj — cînd „îşi schimbă punctul său de vedere“, cum am ajuns să spunem. Flaubert ne informează că micile atenţii arătate de Emma lui Charles nu erau „niciodată, aşa cum credea el, de dragul lui... ci de al ei, dintr-o vanitate exasperată.“ E limpede că Flaubert este acela care construieşte această juxtapunere dintre motivul Emmei şi interpretarea dată de Charles motivului, şi aceeaşi „voce“ proeminentă este evidentă ori de cîte ori ni se înfăţişează o nouă conştiinţă. Cînd tatăl Emmei îşi ia rămas bun de la Emma şi Charles, el îşi aminteşte de „propria sa cununie, de zilele mai de demult. ... Şi el fusese foarte fericit. ... Era mohorît, ca o casă despuiată şi goală“. Această deplasare momentană spre Rouault este modul în care Flaubert ne furnizează o evaluare a căsătoriei şi un presentiment a ceea ce urmează să se întîmple. Dacă ne deranjează într-adevăr chiar toate aluziile privitor la prezenţa autorului, atunci ne vom simţi cu siguranţă deranjaţi şi aici.

Dar dacă trebuie să obiectăm împotriva acestui lucru, de ce să nu facem şi pasul următor şi să obiectăm împotriva tuturor privirilor introspective, şi nu numai acelora care necesită o schimbare a punctului de vedere. În viaţă ase-

menea priviri nu pot fi dobîndite. Faptul de a le furniza în literatură reprezintă în sine o intervenţie a autorului[6].

Şi dacă am ajuns aici, trebuie să obiectăm împotriva tuturor afirmaţiilor creditabile ale oricărui personaj dramatizat, nu doar împotriva autorului, atunci cînd vorbeşte în numele său, căci actul narativ, chiar şi atunci cînd este executat şi de cel mai dramatizat narator constituie în sine prezentarea de către autor a unei „priviri introspective" prelungite realizată de către un personaj. Cînd Fiammetta spune: „dragostea ce o purta băiatului ieşi biruitoare", ea ne dă o privire introspectivă creditabilă asupra Monnei, şi în acelaşi timp ne oferă o privire asupra propriei sale evaluări a evenimentelor. Ambele constituie aluzii la mîna diriguitoare a autorului.

Dar de ce să ne oprim aici? Autorul este prezent în fiecare cuvîntare a oricărui personaj căruia i s-a conferit, în indiferent care manieră, insigna creditabilităţii. Odată ce ştim că Dumnezeu este Dumnezeu în *Cartea lui Iov*, odată ce ştim că Monna spune numai adevărul în „Şoimul", autorii sînt aceia care vorbesc ori de cîte ori se rostesc Dumnezeu sau Monna. Prezentîndu-l pe vestitul Doctor Larivière, Flaubert spune:

> Aparţinea marii şcoli de chirurgie creată de Bichat — acea generaţie, astăzi dispărută, de filozofi-practicieni, care îşi îndrăgeau arta cu o dăruire fanatică şi o exercitau cu entuziasm şi sagacitate. Cînd era mînios în spitalul său tremura toată lumea; iar studenţii îl divinizau într-atît încît atunci cînd îşi începeau propria lor carieră îl imitau pînă în cele mai neînsemnate privinţe. ... Dispreţuitor faţă de decoraţii ... ospitalier, generos, un părinte al săracilor, practicînd virtuţile creştine deşi necredincios, ar fi putut fi considerat un sfînt dacă n-ar fi fost temut ca diavolul datorită ascuţimii spiritului său.

Această neambiguă conferire de autoritate contribuie substanţial la forţa următoarelor cîteva pagini, în care Larivière judecă pentru noi tot ceea ce vedem. Dar deşi e de un real ajutor, el trebuie să plece — dacă vocea auctorială reprezintă o eroare.

Nici măcar aici nu ne putem opri, deşi mulţi dintre criticii vocii auctoriale s-au oprit aici. În ce ne priveşte putem continua aşa mereu, epurînd opera de orice accent personal identificabil, de orice aluzie literară distinctă sau de orice metaforă colorată, de orice configuraţie mitică sau simbolică; ele toate implicit evaluează. Orice cititor cu discernămînt poate recunoaşte că ele sînt impuse de către autor [7].

În fine, l-am putea urma chiar pe Jean-Paul Sartre şi obiecta, în numele „realismului durativ", împotriva tuturor probelor privitor la intervenţia autorului în succesiunea naturală, proporţia, sau durata evenimentelor. Autorii mai vechi, spune Sartre, au încercat să justifice „ocupaţia neroadă a povestirii atrăgînd necontenit atenţia cititorului, explicit, sau prin aluzii, asupra existenţei unui autor". Romanele existenţialiste vor fi, prin contrast, „tobogane, uitate, neobservate", proiectînd cititorul „în mijlocul unui univers unde nu există martori". Romanele trebuie „să existe în maniera lucrurilor, plantelor, evenimentelor, şi nu în primul rînd ca produse ale omului".[8] Dacă aşa stau lucrurile, autorul nu trebuie niciodată să rezume, să scurteze o conversaţie, să concentreze evenimentele din răstimpul a trei zile într-un paragraf. „Dacă înghesui şase luni pe o singură pagină, cititorul sare afară din carte".

Sartre are desigur dreptate cînd afirmă că toate aceste lucruri sînt semnalmentele prezenţei diriguitoare a autorului. În *Fraţii Karamazov*, bunăoară, povestea convertirii Părintelui Zosima ar putea logic să fie plasată oriunde. Evenimentele istoriei lui Zosima s-au petrecut mult timp înainte de începutul romanului; doar dacă nu convenim să le aşezăm la început, ceea ce nici nu intră în discuţie, nu există nici un motiv plauzibil ca ele să fie înfăţişate într-un loc anume. Oriunde vor fi plasate, ele vor atrage atenţia asupra prezenţei selective a autorului, în acelaşi mod în care Homer ne orbeşte cu prezenţa sa ori de cîte ori *Odiseea* face unul din multele ei salturi înainte şi-napoi în interiorul perioadei de nouăsprezece ani. Nu un accident ci alegerea atentă a lui Dostoievski e ceea ce ne oferă povestea lui Zosima ca urmare a visului lui Ivan despre Marele Inchizitor. Rolul ei este de a furniza o judecată asupra valorilor pe care le implică acel vis, în

acelaşi mod în care tot ce i se întîmplă lui Ivan după aceea este o critică explicită a propriilor sale idei. Întrucît succesiunea nu este evident dictată de nimic altceva decît de țelurile autorului, ea trădează vocea auctorială, şi potrivit lui Sartre, e de presupus că este inacceptabilă.

Dar, după cum Sartre recunoaşte cu nemulţumire (vezi cap. III, mai jos), chiar şi cu toate aceste forme ale vocii auctoriale excluse, ceea ce ne rămîne ne va dezvălui o ruşinoasă artificialitate. Dacă autorul nu se mulţumeşte cu simpla repovestire a celor Trei Urşi sau a istoriei lui Oedip în exact forma în care ele există în folclor — şi chiar şi aşa o anumită alegere între diferitele forme populare trebuie să existe — simpla sa alegere a ceea ce povesteşte îl va trăda cititorului, El alege să istorisească povestea lui Ulise mai degrabă decît cea a lui Circe sau Polifem. El alege să istorisească povestea veselă a Monnei şi-a lui Federigo în loc să facă o relatare patetică a morţii soţului şi fiului Monnei. El alege să istorisească povestea Emmei Bovary în locul celei virtualmente eroice a doctorului Larivière. Vocea auctorială este dezvăluită cu tot atîta pasiune prin hotărîrea de a scrie *Odiseea* „Şoimul“, sau *Madame Bovary* după cum este dezvăluită şi în comentariul cel mai direct şi mai proeminent ca cel utilizat de Fielding, Dickens, sau George Eliot. Tot ceea ce el *prezintă* este suficient să fie povestit; graniţa dintre prezentare şi povestire este întotdeauna într-o anumită măsură arbitrară.

Pe scurt, judecata autorului este întotdeauna prezentă, întotdeauna evidentă oricui va şti să o caute. Dacă formele particulare pe care le îmbracă sînt dăunătoare sau utile rămîne întotdeauna o problemă complexă, o problemă care nu poate fi rezolvată prin vreo referire comodă la reguli abstracte. Întrucît începem să ne ocupăm acum de această chestiune, nu trebuie să uităm niciodată că deşi un autor poate pînă la un punct să-şi aleagă deghizările, el nu poate niciodată alege să dispară.

NOTE

[1] S-ar putea ca unii cititori să se teamă, în această fază, că mă precipit şi cad în „eroarea afectivă“. Voi încerca să vin în întîmpinarea temerii lor legitime în capitolele III—V.

[2] Mark Harris, „Easy Does It Not“, în *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), p. 117.

[3] *The Craft of Fiction* (London, 1921), p. 62.

[4] Erich Auerbach , de pildă se plînge că nu poate găsi nicio atitudine morală fundamentală şi nici o abordare clară a realităţii pe care se sprijină povestirile. Atîta timp cît ia în considerare ceea ce face Boccaccio „de dragul efectului comic“, nu are decît laude pentru „simţul său critic“ în ce priveşte lumea, „ferm şi totuşi elastic ca perspectivă, care, fără o moralizare abstractă, atribuie fenomenelor valoarea lor morală specifică, atent nuanţată“ (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Berne, 1946). Auerbach întîmpină dificultăţi şi se plînge de „vagul şi nesiguranţa“ „umanismului timpuriu“ al lui Boccaccio numai la nivelul calităţilor celor mai generale, comune tuturor povestirilor în ciuda necesităţilor diferite ale momentului. Constatarea lui Auerbach este nepreţuită prin aceea că arată cum stilul lui Boccaccio, în măsura în care este comun tuturor povestirilor, serveşte ca un fel de retorică pentru a convinge cititorul de realitatea lumii sale.

[5] Forster nu pare dispus să acorde autorului permisiunea de a încredinţa „cititorului secretele personajelor sale“, întrucît „se cîştigă în intimitate dar pe seama iluziei şi nobleţii“. El permite însă autorului să încredinţeze cititorului „secretele universului“ (*Aspects of the Novel*, London, 1927).

[6] Asemenea interpuneri sînt mai cu seamă evidente în naraţiunea care îşi propune să fie istorică. Şi totuşi oamenii inteligenţi au fost pînă de foarte de curînd în stare să citească fără nici un fel de nelinişte relatări evident istorice, precum Biblia, înţesate de asemenea pătrunderi ilicite în conştiinţe particulare. S-ar putea să ni se pară straniu ca autorii evangheliilor să pretindă o atît de bună cunoaştere a ceea ce a simţit şi a gîndit Hristos. „Şi făcîndu-I-se milă, a întins mîna şi s-a atins de el“ (Marcu 1 : 41). „Şi îndată, cunoscînd Iisus în Sine puterea ieşită din El ...“ (5 : 30). Cine a comunicat autorilor aceste evenimente interioare? Cine le-a spus lor ce se petrece în Grădină, cînd toţi în afară de Isus dorm? Cine le-a comunicat lor rugăciunea îndreptată de Hristos lui Dumnezeu „Depărtează paharul acesta de la Mine“? Asemenea îndoieli, ca aceea cum de a putut Moise să fi scris o relatare a propriei sale morţi şi înmormîntări, pot fi la locul lor în criticismul istoric al Bibliei, dar ele pot fi uşor supralicitate în critica literară.

[7] Vorbind odată de *Ulise* al lui Joyce, Edmund Wilson s-a plîns că de îndată ce „devenim conştienţi că Joyce însuşi brodează sistematic pe textul său“, încrustînd în tot locul rebusuri, simboluri şi calambururi, „iluzia visării se destramă“ („James Joyce“, *Axel's Castle*, New York, 1931, p. 235).

[8] „Situaţia scriitorului în 1947“, în *Ce este literatura?*

II

REGULI GENERALE, I: „ROMANELE ADEVĂRATE TREBUIE SĂ FIE REALISTE"

„Regulile stricte şi precise, restricţiile apriorice, simplele interdicţii (n-ai să vorbeşti despre asta, n-ai să te uiţi la aia), şi-au avut desigur rostul lor, dar, prin forţa lucrurilor, nu vor afecta niciodată un talent tînăr şi energic, care le va considera arbitrare. O artă sănătoasă, vie şi în plină dezvoltare, debordînd de curiozitate şi iubitoare de mişcare, manifestă o neîncredere dezarmantă faţă de prohibiţiile rigide". — HENRY JAMES

„De la Stephen Crane încoace, toţi scriitorii veritabili şi-au concentrat eforturile în redarea scenelor separate cu cît mai multă însufleţire". — CAROLINE GORDON

„În măsura în care prin ceea ce ne oferă Ficţiunea vedem viaţa *fără* ajustări, sesizăm că venim în contact cu adevărul; în măsura în care o vedem *cu* artificii sesizăm că sîntem amăgiţi cu un surogat, cu un compromis şi o convenţie". — HENRY JAMES

„Nu există roman care să zugrăvească aievea hazardul vieţii omeneşti aşa cum o cunoaştem". — FRANÇOIS MAURIAC

„Acţiunea noii mele lucrări are loc noaptea. E firesc ca lucrurile să nu fie chiar atît de clare noaptea, nu-i aşa?" — JAMES JOYCE (apărînd *Veghea lui Finnegan* împotriva acuzaţiei de „obscuritate", adusă de Pound).

PENTRU PRIMII scriitori care s-au ridicat împotriva vechiului stil al retoricii autoritare, problema vocii auctoriale în opera ficţională a fost extrem de complicată. Prefeţele lui James, bunăoară, acele explorări subtile şi indispensabile în meşteşugul scriitorului, [1] nu oferă nici o reducţie comodă a tehnicii la simpla dihotomie a povestirii opusă prezentării, nici o respingere arogantă a tuturor metodelor cu excepţia celor proprii. Şi de fapt propriile metode jamesiene au fost surprinzător de variate. Veşnicul duşman era pentru James lenea artistică şi intelectuală, şi nu vreunul din modurile particulare de a povesti sau prezenta o povestire. Este adevărat că interesul său a crescut din ce în ce mai mult faţă de posibilităţile „artei scenice" şi că a devenit din ce în ce mai nesatisfăcut de naraţiunea sub nume propriu. Era convins că descoperise o cale de a realiza funcţiile retorice tradiţionale într-o manieră esenţialmente dramatică, folosind un „centru al conştiinţei" prin intermediul căruia totul putea fi văzut şi auzit. Şi uneori s-a pronunţat chiar de parcă ar fi preţuit noile sale metode mai mult decît pe toate celelalte. Totuşi accentul principal îl va pune pe faptul că domeniul ficţiunii nu posedă „doar o singură fereastră, ci un milion" [2], că există, de fapt, „cinci milioane" de feluri în care să istoriseşti o povestire, fiecare din ele justificat cu condiţia să furnizeze lucrării un „centru" [3]. Dar universalismul său nu se limitează la tehnică. În eseul său „Arta ficţiunii" James repudiază în mod explicit orice efort de a „spune hotărît dinainte ce soi de înteprindere va fi romanul cu pricina". În opinia sa singura cerinţă suverană este „să fie interesant" [4]. Va lăuda o carte ca *Insula Comorii* pentru că reuşeşte „de minune ceea ce încearcă", chiar dacă nu are

prea multe în comun ca temă şi tratare cu genul de realism urmărit în propriile sale povestiri.

Acelaşi lucru se poate afirma şi despre Flaubert, autorul cel mai frecvent citat de criticii pe care-i preocupă distincţia dintre povestire şi prezentare. Deşi se recurge la autoritatea sa în sprijinul cutărei sau cutărei dogme, el s-a interesat în decursul timpului de aproape toate problemele importante cărora trebuie să le facă faţă romancierii, şi a fost conştient de tensiunea reală dintre ceea ce ar fi de dorit în general şi ceea ce este posibil în cazul particular.

N-a trebuit să treacă prea mult timp, totuşi, ca aceste explorări flexibile să se schematizeze. Chiar din lucrările primilor critici care au încercat să-i facă dreptate lui James, descoperim că procesul reducţiei era deja în curs. În lucrarea lui Percy Lubbock, *The Craft of Fiction (Meşteşugul romanului*, 1921*)*, abordarea de către James a unei multitudini de probleme literare — despre caracterul autorului, despre metoda găsirii subiectului, despre superioritatea unor subiecte asupra altora, despre dificultatea găsirii unor centre creditabile ale conştiinţei, despre metodele de a deghiza propriile trucuri retorice [5] — este redusă la unicul lucru necesar: romanul trebuie să fie dramatizat. Prezentarea lui Lubbock este mai clară şi mai sistematică decît cea a lui James; el ne oferă o schemă utilă şi bine orînduită a relaţiilor dintre termeni: panoramă, tablou, dramă, şi scenă. Este o schemă pe care James poate fi chemat s-o valideze, dar în viziunea lui James ea este înconjurată din toate părţile de calificări importante care pentru Lubbock încep să fie deja neglijabile.

În mod similar, Joseph Warren Beach este numai ocazional dogmatic în privinţa comentariului auctorial. Chiar dacă salută „ieşirea din scenă" a autorului ca „cel mai impresionant fapt petrecut în romanul modern", el reuşeşte totuşi să facă remarca: „dacă autorul izbuteşte să-şi prezinte tema eficient ... noi nu ne vom formaliza în privinţa apariţiilor sale personale. ... Principala noastră obiecţie priveşte pe autorul care face din apariţia sa personală un *substitut* al prezentării artistice a subiectului, închipuindu-şi că a vorbi despre subiect este totuna cu a-l prezenta" [6]. Chiar atunci cînd Lubbock şi Beach se înfierbîntă puţin cam prea tare, îţi dai seama că ei au scuza legitimă a tuturor suporterilor unei noi cauze:

modurile vechi şi locvace de istorisire ale unei povestiri ocupaseră terenul şi nu aveau nevoie de apărare. „Noul tip de romancier", după cum scria Beach la doi ani de la moartea lui James, „în persoana exemplarului său celui mai notabil de expresie engleză", era acela care avea atunci nevoie de apărare [7].

Dar apărarea legitimă a noului îngheţă curînd sub forma dogmei. Pentru Ford Madox Ford, care scria în 1930, bătălia pentru adevăr şi lumină — bătălia împotriva unei tehnici care întotdeauna şi în toate împrejurările este un lucru rău — fusese în cele din urmă cîştigată.

> Romancierul nu trebuie să-şi manifeste preferinţele, declarîndu-se de partea cuiva. ... El trebuie ... să redea şi nicidecum să istorisească. ...
>
> În general acele trăsături care n-au fost niciodată pînă acum caracteristice romanului englez îl caracterizează astăzi. Adică nimeni nu s-ar porni astăzi să capteze sufragiile nici ale celor mai instruiţi nici chiar ale celor aproape complet naivi cu un roman de tipul produs de urmaşii lui Bunyan, Defoe, Fielding. ... Nici un autor nu şi-ar vîrî, asemenea lui Thackeray, nasul său fracturat şi ochelarii săi miopi în mijlocul celei mai palpitante scene pe care a scris-o vreodată, pentru a-ţi spune că, deşi eroina sa nu-i tocmai cum ar fi trebuit să fie, inima sa se afla la locul lui /sic/ de partea cui trebuie [8].

După cum era şi de aşteptat, cînd operaţia trasării de reguli a coborît mai departe încăpînd pe mîinile criticilor venali, ea a fost simplificată pînă la caricatură.

> Să considerăm acum acest mic fragment (recomanda Kobold Knight tinerilor aspiranţi la arta scrisului în 1936):
>
> „Am auzit că acum mulţi ani în urmă Tata-mare Russell s-a căsătorit şi a mai avut încă un fiu, John ..."
>
> Ce-aţi văzut cît aţi citit pasajul? N-aţi văzut chiar nimic. Nu ni se prezintă nici un tablou ...
>
> Ei da, această formă de povestire, evident, nu este o povestire *dramatică*. Este ceea ce eu denumesc o povestire „de mîna a doua". Un narator relatează în felul

> lui, la întîmplare, ceva ce s-a petrecut cu mult timp în urmă. Acea povestire ... cu siguranță nu *se povestește* de la sine. Adevărul gol-goluț e că acea povestire nici n-a început măcar să se mişte. ...

Acum fiți atenți la asta:

> „Maşina voinică se angajă în serpentină, pe două roți, şi fugarul aruncă o privire agonizată de-a lungul drumului şerpuitor de munte. Departe, sub el, dar apropiindu-se din ce în ce, se vedea trîmba de pulbere galbenă care ascundea răzbunătorul".
>
> Asta-i povestire dramatică. Povestirea se povesteşte de la sine, vă rog să observați. ... Este o povestire dramatică — şi, sincer vorbind, este singurul mod de istorisire agreat de editori, pentru care ei sînt dispuşi să plătească. ...
>
> Într-un cuvînt, „povestirea *se Povestește de la sine*" [9].

Din păcate nu numai în manualele comerciale tehnica a fost redusă la problema debarasării de un comentariu care prin definiție este inacceptabil. În manuale universitare serioase găseai fără efort şi se mai întîlneşte şi astăzi distincția dintre povestire şi prezentare, cea de a doua recomandată ca un indiciu incontestabil al superiorității miraculoase a prozei artistice moderne. Un asemenea text, după ce deplînge anumite pasaje „inerte" în Stendhal şi-i tratează pe Poe şi pe Hawthorne în primul rînd ca precursori sinceri ai modernilor, ajunge în cele din urmă la povestirea lui Joyce „Cei morți". Pasajul care laudă această excelentă povestire merită să fie reprodus *in extenso.*

> De fapt, de la începutul şi pînă la sfîrşitul povestirii nu ni se spune niciodată nimic; ni se arată totul. Nu ni se spune, de exemplu, că mediul social al povestirii îl constituie societatea dublineză provincială, burgheză, „cultivată" de la începutul veacului; nu ni se spune că Gabriel reprezintă sterilitatea emoțională a acesteia (prin contrast cu vigoarea „țărănească" a soției sale Gretta). ... Toate acestea le vedem dramatizate; totul

> este redat activ. Nu ni se dă nimic din punctul de vedere exterior, omniscient. ... Există o scurtă descriere a lui Gabriel; dar ea nu este descrierea lui Joyce; îl vedem aşa cum îl vede Lily — sau cum l-ar putea vedea dacă ar dispune de controlul superior pe care îl are Joyce asupra întregii situaţii. Aceasta este, de fapt, metoda din „Cei morţi". Din acest moment nu mai ieşim nici o clipă din raza vizuală a lui Gabriel; şi totuşi privim mereu prin ochii săi reali spre valori şi intuiţii de care el este incapabil. Semnificaţia *mediului* social, suficienţa simţămintelor lui Gabriel faţă de soţia sa, imaginea romantică nutrită de aceasta pentru amantul său, Michael Furey ... ne-ar fi fost înfăţişate, în perioada pre-jamesiană, sub forma expunerii şi comentariului prin intervenţia directă a autorului; şi ar fi rămas inerte [10].

Multe din lucrările noastre critice şi academice de cea mai înaltă ţinută au folosit, de fapt, aceeaşi cunoscută opoziţie dialectică dintre prezentarea cu artă şi povestirea inartistică şi pur şi simplu retorică. Un cercetător, preocupat evident să apere utilizarea „exegezei" practicată de Trollope, constată că într-adevăr „el se face vinovat, şi încă frecvent, de exegeza auctorială", că aceste „interpuneri" sînt „violări ale măiestriei artistice", dar că Trollope foloseşte procedeul inartistic cu atîta inteligenţă încît uneori el transformă „defectul în virtute" [11]. O altă cercetătoare, scriind binevoitor despre marii autori-comentatori din secolul al optesprezecelea, cheltuieşte mult timp scuzîndu-se pentru lipsa lor de măiestrie în această privinţă. Intervenţiile lui Fielding sînt în mod necesar „defensive", constată ea, întrucît romanul nu avea încă o formă stabilizată; secolul reclama comentariul moralizator, rezultatul fiind că nici un romancier nu a fost în stare să realizeze o „fuziune completă între criticul-moralist şi artistul creator..." [12]. Mai departe, una dintre autorităţile cele mai sensibile în privinţa operei lui Thomas Hardy descrie ca o limitare, datorită influenţei epocii, tendinţa lui Hardy de a „interveni în naraţiune spre a face explicită filozofia sa sau judecata sa asupra personajelor şi evenimentelor în care acestea sînt implicate" [13]. El nu depune nici un fel de efort pentru a distinge comentariile bune de cele

slabe. Pentru el, ca şi pentru mulţi alţii, comentariul în sine, mai ales dacă este „excesiv" — cu toate că acest „excesiv" rămîne de obicei neexaminat — primeşte pur şi simplu eticheta de inacceptabil [14].

Nu se poate reabilita povestirea în ochii criticii sărindu-i pur şi simplu în ajutor — cel puţin nu pe acest cîmp de luptă. Adversarii ei ar dispune de cea mai mare parte din muniţia cea mai eficace. Multe romane sînt serios afectate de intervenţii auctoriale neglijente. Şi în afară de aceasta este uşor de demonstrat că un episod prezentat este mai eficient decît acelaşi episod povestit, atîta vreme cît trebuie să alegem între două şi numai între două extreme tehnice. Şi, în fine, romancierii şi criticii care condamnau povestitul au cîştigat pentru proza beletristică genul de prestigiu de care se bucură formele majore de artă, şi care, înainte de Flaubert, nu-i era acordat; ei au depus adesea o rîvnă şi un zel deosebit de mari în favoarea artei lor care, în sine, deschide credit doctrinelor lor. Nu cîştigăm nimic — într-adevăr nu avem decît de pierdut — dacă le spunem lui James şi lui Flaubert că le admirăm experimentele de seriozitate artistică, dar că noi am prefera acum să relaxăm puţin standardele şi să-i încurajăm pe romancieri să se întoarcă şi să pună iarăşi la cuptor ceea ce James a denumit „vîrtoasele budinci cu sirop." Se prea poate să existe loc, pe domeniul ficţiunii, chiar şi pentru budinci moi — bune de citit, probabil în orele de relaxare sau în a doua copilărie. Dar n-aş vrea să mă trezesc luîndu-le apărarea, ca fiind artă, şi încă pe temeiul că sînt informe.

Dar sîntem noi oare confruntaţi cu o alegere chiar atît de simplă şi de deconcertantă cum au pretins uneori campionii prezentării? Are, în definitiv, vreun sens că stabileşti două căi de a transmite o povestire, una pe de-a-ntregul bună, cealaltă pe de-a-ntregul rea; una numai artă şi formă, cealaltă numai stîngăcie şi irelevanţă; una numai prezentare şi redare şi dramă şi obiectivitate, cealaltă exclusiv povestire şi subiectivitate şi predică şi anchilozare? Allen Tate pare să creadă că da. „Acţiunea", spune el despre un pasaj din *Madame Bovary* — şi pasajul este excelent — „acţiunea nu este expusă din punctul de vedere al autorului; ea este redată în funcţie de situaţie şi de scenă. A fi făcut din aceasta

proprietatea viabilă a artei prozei a echivalat cu a fi constituit virtualmente arta prozei. Prin Flaubert, în fine, romanul a ajuns din urmă poezia“ [15]. Această declarație este dramatică, inspiratoare — poate că reprezintă chiar acel soi de program mobilizator care să insufle unui romancier tînăr suficientă convingere despre importanța a ceea ce face pentru ca să-l determine să ducă lucrurile la bun sfîrşit. Dar este oare valabilă?

Nu pot demonstra contrariul — date fiind definițiile lui Tate privind „arta“ și „poezia“. Dar sper să demonstrez că a fost, în cel mai bun caz, amăgitoare, şi că distincția pe care se bazează este inadecvată, nu numai cînd se ocupă de proza artistică timpurie cum este *Decameronul* ci şi atunci cînd se ocupă de *le succès d'estime* de ieri.

Va fi util să examinăm mai întîi unele din motivele pentru care această distincție este general acceptată. Dacă urmează să conchidem că a existat la urma urmelor o artă a romanului înaintea lui Flaubert, şi că arta chiar şi în cea mai impersonală operă ficțională nu rezidă exclusiv în momentele de redare dramatică însuflețită, de ce oare există o suspiciune atît de răspîndită privitor la orice nu constituie o scenă redată?

DE LA TIPURILE DIFERENȚIATE LA CALITĂȚILE UNIVERSALE

Un răspuns îl aflăm în pasiunea modernă pentru generalizare privind „toate romanele“, sau „toată literatura“, sau „toată arta“. „Tot ce este artă aspiră la condiția muzicii“. „Proza, în totalitatea ei, încearcă să devină poezie“. „Quidditatea romanului o constituie interesul pentru fapte“. Adevăratele romane fac asta, adevărata literatură face aia. „Unicul obiect al artei «demnă de acest nume» în totalitatea ei este să «mai stea încă mărturie a ordinii pierdute a lumii»“ [16]. Pentru Ortega y Gasset cele şapte tendințe generale care ilustrează toate lucrările fundamental moderne sînt: „(1) să dezumanizeze arta, (2) să evite formele naturale, (3) să aibă grijă ca opera de artă să nu fie altceva decît o operă de artă, (4) să considere că arta e joc şi nimic altceva, (5) să fie în primul rînd ironică, (6) să se teamă de impostură şi

ca atare să aspire la o realizare scrupuloasă, (7) să considere arta ca neavînd semnificaţie transcedentală" [17]. Pentru Ford Madox Ford ţinta comună a romancierilor moderni importanţi, ca James, Crane, Conrad, şi Ford însuşi, este „să-l ia pe cititor, să-l cufunde într-o Întîmplare atît de complet încît acesta să nu fie conştient nici de faptul că a citit nici de identitatea autorului, aşa încît la sfîrşit să poată spune — şi să creadă în acelaşi timp: «Am fost (acolo), am fost!»" [19] Dar acestea toate sînt programe izbitor de deosebite, deşi poate cel al lui Ford este conţinut în al şaselea punct al lui Ortega. Ei împărtăşesc însă efortul de a găsi ceea ce este comun tuturor operelor sau tuturor operelor moderne. Ortega afirmă că el caută „trăsătura cea mai generală şi mai caracteristică a producţiei artistice moderne," şi o descoperă în „tendinţa de a dezumaniza arta". „Puţin mă interesează direcţiile speciale ale artei moderne şi, cu numai cîteva excepţii, chiar şi mai puţin operele individuale". Caroline Gordon este la fel de explicită în căutările ei după „constantele" pe care le dezvăluie „toate ficţiunile meritorii de la Sofocle şi Eschil pînă la poveştile pentru copii bine articulate." Sfatul ei se menţine în mod deliberat în planul de generalitate cel mai înalt cu putinţă: „Dacă cineva are de gînd să scrie sau să citească romane, se impune ca un deziderat de o importanţă covîrşitoare ca el să poată recunoaşte aceste «constante» atunci cînd le întîlneşte, sau, în cazul în care ele nu sînt prezente într-o operă ficţională, să le remarce absenţa" [18].

Această căutare generică a constantelor în toată literatura sau în toată proza cu merite artistice poate fi utilă pentru anumite scopuri — într-adevăr, unele dintre cele mai interesante întrebări în legătură cu literatura şi cu viaţa nu pot primi răspuns în vreun alt mod. Dar o critică ce porneşte cu asemenea definiţii generale este tentată cu precădere să intre în domeniul judecăţilor de valoare fără să manifeste o grijă suficientă de a verifica în ce măsură acele judecăţi se bazează şi pe altceva decît pe exclusivismul arbitrar iniţial al definiţiei generale. O lectură atentă a citatelor reproduse mai sus va dezvălui că încă din formulare s-au strecurat o seamă de termeni normativi sau au fost incluşi acolo în mod deliberat. După ce citim definiţia Caro-

linei Gordon asupra constantelor ce se întîlnesc în „toate prozele meritorii“, nu mai putem fi surprinşi de modul în care ea respinge lucrările lui Aldous Huxley şi, într-adevăr, toate „romanele de idei“ [20]. „Dar de ce?“ se interesă un amic mai tînăr al ei care comisese greşeala de neiertat de a-şi exprima interesul pentru Huxley. „Nu poate exista decît un singur tip de roman şi un singur tip de romancier? Nu-l pot admira pe X (un romancier în viaţă pe care D-ra Gordon îl apreciază) şi în acelaşi timp şi pe Aldous Huxley?“ Dar principiile ei generale o silesc să răspundă: „Mă tem că nu“.

Dar de unde vin oare „constantele“ sale? Nu trebuie să ne constituim în apărătorii zeloşi ai lui Huxley ca să recunoaştem că evaluîndu-i tipul său particular de fantezie satirică este necesar să apelăm la criterii foarte deosebite de cele care se adecvează excelentelor povestiri proprii ale D-rei Gordon, povestiri ce evidenţiază, — mai e oare nevoie s-o spunem toate constantele sale.

În definitiv criticul este confruntat cu o problemă de logică destul de simplă, deşi rezolvarea ei este departe de-a fi simplă. După ce şi-a dedus definiţia unui anumit tip de roman, sau a „romanului“ ca un anumit tip de literatură, sau a „literaturii“ ca un anumit tip de artă, cum mai poate el folosi acea definiţie ca etalon atunci cînd se pronunţă asupra unui roman dat? Numai oferind justificări pentru convingerea sa că acest roman se adecvează definiţiei sau *s-ar cuveni* să i se adecveze, fie că aşa stau lucrurile fie că nu. Definiţiile mele sînt sau descriptive sau normative. Dacă ele pur şi simplu descriu, atunci nu-mi pot oferi nici o bază pentru a condamna o lucrare care nu se conformează descrierii. Dacă ele sînt însă făţiş normative, atunci, desigur, sînt pus în situaţia de a-mi justifica în primul rînd standardele, ca şi convingerea că ele trebuie să se aplice tuturor acestor lucruri pe care le denumim romane.

Nu trebuie să citim prea multă critică modernă ca să descoperim cît de adesea criticii evită această problemă, şi cît de mulţi dintre ei sînt dispuşi să se deplaseze zîmbitori de la generalizarea nemărginită la opera particulară, de parcă ar fi la îndemîna fiecărui şcolar ideea că fiecare amărît de roman se zbate din răsputeri să ajungă sub aripa ocrotitoare a acelei generalizări mîngîietoare. Procesul este deosebit

de nociv în critica tematică, cea care permite unei teme stabilite să devină normativă. Chiar şi criticii prudenţi se lasă uneori prea uşor pradă propriilor lor definiţii. Observaţi cum R. W. B. Lewis, în valoroasa sa carte, *The Picaresque Saint*, uită rapid propriile sale declaraţii prevenitoare cum că definiţia lui nu este normativă. „Scopul acestei cărţi" declară Lewis, „este să identifice şi să descrie o anumită generaţie de romancieri din Europa şi din America" [21]. Expresia „figuri reprezentative" din subtitlu, ne spune el, se referă la „figurile de stil, la metaforele caracteristice ale generaţiei; precum şi la figurile umane din sînul romanelor ca şi la figurile scriitorilor înşişi. A detecta acele figuri şi a descrie lumea pe care ele o compun este, aşa cum o înţeleg eu, una din funcţiile primordiale ale criticii din zilele noastre" (p. 10). Lewis îşi atinge scopul cu o admirabilă rîvnă şi intuiţie, discriminînd între lumea „umană" a lui Moravia, Silone, Camus, Faulkner, Graham Greene, şi Malraux şi lumea „artistică" a generaţiei anterioare a lui Proust, Joyce, şi Mann. Calitatea „umană" a celei de a doua generaţii este dezvăluită de eroul ei caracteristic, tîlharul pios care „întrupează" în „impuritatea" sa şi chiar în „criminalitatea" sa acea „încredere în viaţă şi acea întovărăşire pe care pune atîta accent romanul contemporan" (p. 33).

Cercetarea întreprinsă de Lewis spre a găsi ilustrări ale acestei teme generale este fructuoasă; cititorul simte că perspectiva sa asupra tendinţelor generale din proza artistică contemporană s-a îmbogăţit. Dar, aşa cum ar fi de aşteptat, recunoaşterea acestor tendinţe nu furnizează criterii satisfăcătoare pentru aprecierea reuşitei operelor individuale. În ciuda efortului permanent al lui Lewis de a „observa şi a sublinia deosebirile importante" în scopul punerii în lumină a calităţilor operelor individuale, nu este de mirare că el este confruntat cu un conflict între teza sa şi eforturile sale evaluative. Atunci cînd judecăţile sale sînt convingătoare, ele izvorăsc din criterii particulare care se leagă într-o foarte mică măsură, şi poate nici măcar atît, de tema sa generală: în definitiv, şi cele mai slabe lucrări ca şi cele mai bune pot întruchipa tema „sfîntului picaresc". Judecăţile sale conving

cel mai puţin atunci cînd el discută de parcă romancierii ar avea *obligaţia morală* să folosească tema pe care el o descrie. „O parte din intensitatea romanului contemporan derivă în acelaşi timp din efortul artistului de a zugrăvi şi din efortul personajului creat de a deveni (ca să ne exprimăm astfel) atît un sfînt cît şi un păcătos, însetat atît de transcendenţă cît şi de societate, spre a întrupa atît adevărul observat cît şi aspiraţia ascunsă. Efortul [tot al ambilor, romancier şi personaj ?] nu este nici într-un caz întotdeauna încununat de succes, şi chiar şi acolo unde se întîmplă astfel nu izbuteşte niciodată în aceeaşi măsură. Este atît de uşor să se «cadă» [atît pentru romancier cît şi pentru personaj ?] fie în direcţia exclusiv mult prea umanului fie în cea a exclusiv mult-prea-sacramentalului: Ike McCaslin, fără îndoială, suferă artistic de pe urma celei de a doua greşeli, iar Adriana, prostituata romană a lui Moravia, de pe urma celei dintîi. ..." Şi în definitiv chiar aşa e, o „cădere" artistică; nici Faulkner şi nici Moravia nu au reuşit să-şi determine personajele să se conformeze criteriului general al lui Lewis. Dar în ce temei a decis el că romanele lui Faulkner şi Moravia se luptă din răsputeri să realizeze acelaşi portret general ca toate celelalte opere de care se ocupă? Dacă ţelurile lui Faulkner reclamă un personaj mai „pios", iar dacă cel al lui Moravia necesită mai mult „păcat", cum putem noi oare afirma că portretele lor suferă artistic din însuşi faptul că reuşesc să îndeplinească ceea ce este necesar în operele lor respective? Dificultăţi de acest gen abundă în această lucrare excelentă; uneori le admitem, ca atunci cînd Lewis recunoaşte că *Pîinea şi vinul* de Silone este o carte mai bună decît *Secretul lui Luca*, deşi aceasta din urmă prezintă „cea mai izbutită imagine a eroismului uman gata de jertfă pe care îl oferă proza contemporană" (p. 178). O asemenea judecată poate proveni numai din observarea unui anumit lucru în *Pîinea şi vinul* pe care realizarea deplină a temei nu-l poate furniza. Lewis îl atribuie unei preferinţe pentru „călătoria în sine" mai curînd decît pentru „realizarea spirituală". Dar nu este nevoie de cine ştie ce căutări, fie în romanele însele, fie în istoria criticii, pentru a descoperi nişte criterii ceva mai utile, dat fiind că sînt mai specifice.

CRITERIILE GENERALE ÎN VREMURILE MAI VECHI

Căutarea unor criterii generale n-a fost inventată în timpurile moderne. Longin a căutat calitatea generală a „sublimului" în toată literatura; pentru scopurile sale asemenea distincţii ca cea dintre operele didactice şi cele de imaginaţie nu erau importante, întrucît toate tipurile de literatură pot, la momentele cuvenite, să dobîndească acea înălţare sau extaz sau transportare pe care el o doreşte [22]. „Instruirea şi delectarea" constituia odinioară formula pretutindeni valabilă pe care trebuia s-o adopte poezia în totalitatea ei. Johnson, cu insistenţa sa caracteristică vizibilă de-a-lungul tuturor operelor sale susţinea că toată poezia adevărată este o „reprezentare exactă a firii universale"; şi el şi Coleridge, cu referirile sale perpetue la puterea imaginaţiei, au practicat cîteodată în aceeaşi măsură critica estetică ca şi modernii care susţin că principalul criteriu al literaturii este dat de capacitatea acesteia de a fi impresionant de convingătoare, sau de a fuziona atitudini opuse într-o armonie ironică, sau de a sugera un autor cu o atitudine obiectivă adecvată faţă de materialele sale.

Nu este exclus ca fiecare critic să aibă în sistemul său, undeva, recunoscute sau nu, cel puţin una sau două constante pe care le reclamă întregii literaturi. Dar ceea ce distinge perioada modernă este renunţarea general acceptată la noţiunea de tipuri literare particulare, fiecare cu cerinţele sale unice care pot modifica normele generale. În timp ce criticii anteriori s-au ocupat într-adevăr de calităţi considerate a fi comune tuturor tipurilor de literatură valoroasă, unele calităţi erau privite ca particulare tipului special în discuţie oricare ar fi fost acesta — tragedia, comedia, satira, epopeea, elegia, şi aşa mai departe. Deşi tipurile au fost totdeauna definite destul de vag, ne putem aştepta, citind oricare critic anterior perioadei romantice, ca mai devreme sau mai tîrziu să întîlnim o referire la cerinţele particulare ale unui gen literar definit cu mai multă sau cu mai puţină precizie. Fielding, bunăoară, în vestita sa Prefaţă la *Joseph Andrews*, era conştient de calităţile generale pe care trebuie să le procure toată literatura izbutită [23]. Dar accentul său fundamental cade pe calităţile perticulare dictate de tipul

de operă pe care a căutat să o creeze. Definindu-şi romanul său ca fiind comic mai degrabă decît tragic, epic mai degrabă decît dramatic, şi în proză mai curînd decît în versuri, el merge încă şi mai departe şi îl deosebeşte de naraţiunea idilică, pe de-o parte, şi de cea burlescă pe de alta, ambele putînd fi luate drept „eposuri comice în proză". Este în cele din urmă limpede că indiferent ce defecte sau ce virtuţi va găsi criticul în *Joseph Andrews*, Fielding le va socoti pertinente numai dacă ele se aplică tipului de operă pe care el a prefigurat-o cu grijă în aceste numeroase distincţii.

În mod similar, cînd Dryden consideră criteriile pentru a aprecia meritele relative ale pieselor franţuzeşti prin comparaţie cu cele englezeşti, el recurge adesea la distincţii de genul: unele proceduri tehnice servesc mai bine *acest* tip de piesă, altele *acel* tip. Cu toate că apelează la calităţile generale reclamate de toate piesele — aşteptare încordată, varietate, naturaleţe, unitate — el urmăreşte totuşi în primul rînd, în a sa „Examinare a Femeii tăcute", virtuţile unei piese comice şi nu ale vreunui alt gen de lucru. Este semnificativ faptul că, atunci cînd efortul de a realiza comicul ameninţă veridicitatea, el este dispus, în anumite limite, să sacrifice realismul în favoarea comediei [24].

Chiar şi Coleridge, care vădeşte un deosebit interes pentru calităţile generale ale poeziei în totalitatea ei, este deosebit de flexibil în judecăţile sale particulare. Este adevărat că el obiectează împotriva „stilului pur narativ" în dramă, stil care îl trădează pe „autorul însuşi" atunci cînd se lasă furat de gînduri parentetice şi de descrieri; s-ar părea astfel că el se alătură atacului modern împotriva istorisirii. Dar cînd ajunge să se ocupe de o problemă particulară în *Tom Jones* el cere mai multă naraţiune, nu mai puţină — un „paragraf în plus, care să dezvăluie mai deplin şi mai pregnant sentimentul de degradare personală resimţit de Tom Jones" în combinaţia cu Lady Bellaston [25].

Abandonarea distincţiilor între specii în faţa cererilor de calităţi universal dezirabile reprezintă unul din cele mai interesante evenimente ale istoriei literare moderne. Unul din aspectele pe care le îmbracă este ştergerea distincţiilor dintre nivelurile stilistice adecvate diferitelor tipuri literare. Auerbach arată în *Mimesis* că această disfuncţie a nivelelor

s-a produs în istoria literară ori de cîte ori „realitatea cotidiană," indiferent de felul în care este aceasta definită, a ajuns să fie de importanţă capitală. Ea este de asemenea evident conexată, după cum a demonstrat M. H. Abrams, cu deplasarea accentului critic, în timpul perioadei romantice, de la poem la poet, de la interesul pentru produsul artistic la teoriile expresiei ce se ocupă de procesul artistic. Atunci cînd criticii se interesează în special de autor, şi de operele sale mai cu seamă în măsura în care ele constituie semnalmente ale unor anumite calităţi ale lui, ne aşteptăm ca ei să caute aceleaşi calităţi în toate lucrările. Obiectivitatea, subiectivitatea, sinceritatea, nesinceritatea, inspiraţia, imaginaţia — acestea pot fi căutate şi lăudate sau criticate indiferent de faptul că un autor scrie comedie, tragedie, poeme epice, satiră, sau poeme lirice [26].

Dar căutarea calităţilor generale nu s-a limitat la criticii interesaţi de realitatea cotidiană sau de personalitatea autorului. Aproape fiecare şcoală de critică a produs un program pentru „Poezia cea mai adevărată", după cum l-a denumit Laurence Lerner în titlul admirabilei sale cărţi recent apărute. Interesul care s-a mai arătat pentru descrierea tipurilor literare ce ar putea, prin cerinţele lor specifice, să medieze între standardele universale şi operele particulare, s-a concretizat adesea în alcătuirea unor grupări foarte mari ca: spiritul unei epoci, calităţile unei şcoli anumite, sau, în cazul cel mai fericit, „desenul din covor" — modelul fundamental ce străbate şi rezumă întreaga operă a unui autor.

Din raţiuni pe care sper să le elucidez pe măsură ce vom avansa, critica de proză a fost cu deosebire vulnerabilă la cele mai dăunătoare efecte ale acestei deplasări de accent. Neajutată de tradiţii critice stabile, confruntată de o diversitate haotică printre lucrările denumite romane, criticii de proză au fost nevoiţi să inventeze o ordine oarecare, chiar cu preţul de a deveni dogmatici. „Mari tradiţii" de nenumărate dimensiuni şi forme, bazate pe calităţi universale larg-divergente, au fost în consecinţă descoperite şi abandonate cu o iuţeală înspăimîntătoare. Ni se spune că romanul a început cu Cervantes, cu Defoe, cu Fielding, cu Richardson, cu Jane Austen — sau a început cu Homer? A fost ucis de Joyce, de Proust, de apariţia simbolismului, de pierderea

respectului pentru — sau dimpotrivă datorită concentrării excesive asupra — faptelor brute. Ba nici gînd, trăieşte încă, dar numai în opera lui... Şi-aşa, într-una.

Sporadic, cîte cineva ca Northrop Frye face o tentativă de clasificare pluralistă a genurilor literare avertizîndu-ne totodată să nu impunem standardele unui anumit tip de ficţiune lucrărilor aparţinînd altui tip [27]. Dar asemenea încercări sînt rare, şi chiar atunci cînd se fac ele ne lasă cu problema descrisă în secţiunea a doua: Cum putem noi oare aplica unui roman oricare ar fi acesta standardele oricărui tip definit fără un decret divin care să ne autorizeze să considerăm *acest* roman ca fiind de *acest* tip? Sînt elementele de fantezie nepotrivite pentru „roman" dar acceptabile pentru „romance"? Foarte bine. Observ că *acest* roman se lasă în voia fanteziei. O să-l denumesc un roman compromis sau un romanţ reuşit? Oricare din soluţii aş adopta-o, trebuie să fac apel la standarde nederivate din clasificarea mea. Iarăşi, este comentariul nepotrivit pentru „romanul veritabil"? Constat că romanul postum al lui Joyce Cary abundă în comentarii. Să-l denumesc un „roman veritabil" *manqué* sau să inventez o nouă categorie în care comentariul să fie adecvat? Chiar dacă recurgem la ultima soluţie ne rămîne sarcina de a hotărî — pe ce temeiuri? — dacă comentariul este realizat bine sau prost. Oricare ar fi aprecierea mea finală asupra romanului *Cei captivi şi cei liberi*, ea nu poate depinde de preconcepţiile mele asupra clasei mari generale din care face parte.

Întrucît încercăm să găsim o ieşire din acest labirint, se va dovedi de un real folos cercetarea îndeaproape a calităţilor generale pe baza cărora criticii de la Flaubert încoace au judecat operele ficţionale.

CELE TREI SURSE ALE CRITERIILOR GENERALE. CERINŢELE GENERALE VĂZUTE CA VIRTUŢI INTRÎNSECE ALE OPEREI ÎNSĂŞI

Unii critici ar cere romanului să ţină cont de realitate, să reprezinte viaţa aşa cum este, să fie natural, sau real, sau să pulseze plin de însufleţire. Alţii ar voi să îl cureţe de

impurităţi, de ceea ce este inartistic, de ceea ce este excesiv uman. Pe de o parte i se cere „însufleţire dramatică“, „convingere“, „sinceritate“, „autenticitate“, „un aer de realitate“, „o deplină fructificare a subiectului“, „intensitatea iluziei“; pe de altă parte, „imperturbabilitate“, „impersonalitate“, „puritate poetică“, „puritate formală“. Pe de o parte, „realitate spre a fi trăită“, iar, pe de alta, „formă spre a fi contemplată“. S-ar putea scrie o istorie dialectică a criticii moderne în termenii conflictului aprig dintre cei ce consideră ficţiunea ca pe ceva care trebuie mai presus de orice să fie reală (discutaţi mai jos în acest capitol) şi cei ce îi cer să fie pură — chiar dacă urmărirea purităţii artistice va duce negreşit la irealitate şi la o „dezumanizare a artei“ (cap. IV).

Atitudini cerute autorului. — Mulţi socotesc axiomatic faptul că autorul trebuie să fie „obiectiv“, „detaşat“, „imperturbabil“, „ironic“, „neutru“, „imparţial“, „impersonal“. Alţii — mai puţini în acest secol — îi cer să fie „pasionat“, „implicat“, „*engagé*“. Şi între aceste două extreme, criticii temperaţi au încercat să formuleze standarde pentru „distanţa“ adecvată dintre autor, public, şi lumea ficţională. (Voi discuta poziţiile extreme în cap. III, iar problema „distanţei“ în cap. V şi VI).

Atitudini cerute cititorului. — Termenii tind aici să-i duplicheze pe cei ce descriu autorul ideal. Este oare cititorul în stare să fie „obiectiv“ sau „ironic“ sau „detaşat“, sau, dimpotrivă, este el capabil de compasiune sau de angajare? Pe de o parte, o operă trebuie să furnizeze cititorului mai degrabă întrebări decît răspunsuri, şi ca atare el trebuie să fie pregătit să-i accepte caracterul neconcludent; el trebuie să accepte ambiguităţile vieţii, respingînd o viziune bazată pe o „simplificare excesivă în alb-negru“. El trebuie să facă uz de propria sa minte, de inteligenţa sa critică, precum şi de emoţiile sale. După cum s-a exprimat James cu privire la unul din ţelurile sale generale, discutînd planul pentru povestirea „Desenul din covor“: „Ce-mi aduc mai bine aminte despre procesul artistic propriu-zis este impulsul viu... ca printr-un gest ironic sau fantastic, să redau cît mai deplin cu putinţă, aprecierii analitice, drepturile şi demnităţile ei virtualmente pierdute“ [28].

Dar, pe de altă parte, au existat sute de pledoarii pentru un roman mai puţin cerebral, pentru o confruntare mai cinstită cu emoţiile umane fundamentale. Săptămînalele populare au cerut adesea o literatură care să-l confrunte pe cititor cu ceva mai mult decît pisoiul mort, coaja de ou, şi capătul de sfoară pe care Wells mărturisea odată că le consideră subiectul real al scrierilor lui Henry James. Şi, în fine, au existat nenumărate eforturi de a contesta publicului discernămîntul în materie de critică. Întrucît acestea sînt în strînsă legătură cu cererile de opere „purificate", le vom considera în capitolul IV, examinînd relaţia retorică dintre autor şi cititor aşa cum este ea afectată de către dorinţa de a avea o artă purificată. În capitolul V, ne vom reîntoarce la cititor dintr-un alt punct de vedere şi vom încerca să lărgim spectrul intereselor umane pe care romancierul le poate „în mod legitim" exploata — chiar şi romancierul care ţine să domicilieze în Parnas.

Criteriile pentru opere, autori, şi cititori sînt îndeaproape înrudite — atît de mult încît este imposibil să te ocupi de vreunul din ele timp mai îndelungat fără să le atingi şi pe celelalte. Cu toate acestea, după cum cred că următoarele capitole o vor arăta, ele se deosebesc tranşant unul de altul. S-ar putea să fie adevărat, după cum pretind criticii uneori, că într-un anumit sens opera nu are o existenţă în sine; s-ar putea de asemenea să fie adevărat, într-un singur sens, că atunci cînd oricare roman bun este citit adecvat, trăirile autorului şi cititorului sînt inseparabile. Dar programele critice mai despart şi acum cu uşurinţă, chiar dacă numai în mare, în funcţie de accentul pe care-l pun, opera de autor şi de cititor.

Există, desigur, mult mai multe criterii în cadrul fiecărui tip decît se pot înşirui, şi multe dintre ele prea puţin relevante pentru regulile tehnice. Şi mai derutant este însă faptul că mulţi autori se arată a fi în căutarea a două sau mai multe calităţi generale; uneori ei sînt profund contrariaţi dîndu-şi seama că două cerinţe „absolute" ale „tuturor formelor de artă veritabilă", cum ar fi intensitatea şi cuprinderea largă, veridicitatea şi simplitatea, puritatea artistică şi fidelitatea faţă de „impurităţile" vieţii, sînt contradictorii. Mai departe, credem că se poate demonstra faptul că toţi

autorii sînt neloiali, într-un moment sau într-altul, față de standardele pe care le profesează; ei trebuie să procedeze astfel, dacă vor să ducă *această* operă neascultătoare, asediată, așa cum este firesc, de o multitudine de nevoi vulgare, non-ideale, particulare, de la pagina unu la pagina ultimă.

Dar toate acestea fiind spuse, mai sînt încă o mulțime de lucruri de învățat, din căutările pentru aflarea unei lumini în care tehnica să fie considerată din punct de vedere retoric, examinînd îndeaproape sacrificiile făcute de bună voie de unii autori moderni în numele unuia sau altuia din cele trei tipuri de criterii generale.

INTENSITATEA ILUZIEI REALISTE

Poate că majoritatea atacurilor împotriva vocii auctoriale au fost duse în numele asigurării aparențelor de „realitate" a cărților. Să examinăm de exemplu, încercarea lui Ford de a rezuma practica lui „James, Crane, și Conrad" și de a ipostazia țelurile lor drept „ambiția romanului" în 1930:

> Necazul cu romancierii englezi de la Fielding la Meredith este că nici unuia dintre ei nu le pasă dacă poți sau nu crede cît de cît în personajele lor. Dacă i-ai fi spus lui Flaubert sau lui Conrad, în mijlocul elaborărilor lor pasionate, că nu ești convins de realitatea lui Homais sau de cea a lui Tuan Jim, mai mult ca sigur că te-ar fi poftit afară și te-ar fi împușcat. Și Richardson în împrejurări similare s-ar fi purtat extrem de nepoliticos. Dar Fielding, Thackeray, sau Meredith nu s-ar fi sinchisit aproape de loc de asta, deși oricare dintre ei, de le-ar fi stat în putere te-ar fi doborît la pămînt, în clipa în care ar fi avut cea mai vagă bănuială că ai exprimat îndoieli cu privire la statutul lor de „gentleman" [29].

Se pare că Ford nu și-a pierdut niciodată credința în constituția romanului și în legile lui aferente așa cum au fost ele pentru prima dată formulate, potrivit pretențiilor sale, de

către propriul său club particular. „Noi am elaborat atunci o convenţie pentru roman care cred că mai stă în picioare“, scria el în 1935[30], şi îşi sprijinea teoria pe cîteva exemple extrem de interesante privind „redarea“ realistă în opoziţie cu simpla „istorisire“. „Ştiam că dacă vom spune: « Dl. X este un reacţionar spurcat la gură», nu veţi şti mare lucru despre el. Dar dacă primele lui vorbe vor fi: «Pă dracu, luaţi seama la ce vă spun eu, puneţi-i la zid pe toţi împuţiţii ăia de liberali şi zborşiţi-le ficaţii afară ...» acel gentleman va face asupra voastră o impresie pe care abia de vor reuşi s-o şteargă apoi multe pagini.“

Criticii mai prudenţi au exprimat această relaţie dintre redarea realistă şi reticenţa autorului într-o formă mai curînd ipotetică decît categorică: „Dacă, deci, ceea ce romancierul doreşte este însufleţirea dramatică, cel mai bun lucru pe care poate să-l facă este să găsească o cale de-a elimina povestitorul cu desăvîrşire şi de a prezenta scena direct cititorului ... povestitorul făţiş omniscient aproape că a dispărut din proza modernă“ [31]. Dar există întotdeauna în asemenea afirmaţii implicaţia că autorul *ar trebui* să dorească însufleţirea dramatică şi că deci orice pare a-i bara calea trebuie privit cu suspiciune[32]. Într-una din cele mai bune cărţi recente asupra romanului, Jan Watt emite postulatul fundamental potrivit căruia „realismul de prezentare“ este un lucru bun în sine. De fapt, Watt vede în ceea ce el denumeşte „realism formal“ trăsătura definitorie a „romanului“ în măsura în care acesta diferă de alte forme de ficţiune[33]. La drept vorbind, romanul începe pentru el numai atunci cînd Defoe şi Richardson descoperă cum să dea personajelor lor suficientă particularitate şi autonomie spre a le face să pară că sînt oameni reali.

Laolaltă cu toţi criticii competenţi, Watt recunoaşte că „transcrierea fidelă a realităţii nu produce în mod necesar o lucrare de un adevăr veritabil sau de o valoare literară perenă“ (p. 32), şi el adesea dezavuează pretenţia potrivit căreia cu cît este mai mare „realismul formal“ cu atît este mai bună opera. Şi totuşi criteriul permanent al lui Watt este înfăptuirea realismului. Atunci cînd se ocupă de Fielding, bunăoară, în ciuda repetatelor manifestări de nemulţumire că arta lui Fielding necesită mai puţin „realism

formal" decît arta lui Richardson, este limpede că a sacrifica realismul echivalează cu a sacrifica şi calitatea. Cînd Fielding îşi narează povestirea „într-un astfel de mod încît să devieze atenţia noastră de la evenimentele în sine la felul în care le mînuieşte şi la paralelele epice pe care le implică" (p. 253), aceasta rămîne o scădere, oricît de necesară ar putea fi pentru materializarea diferitelor intenţii ale lui Fielding. Ea tinde „să compromită aerul general de autenticitate al naraţiunii pînă în cele mai mici detalii sugerînd mai degrabă manevre în interiorul suitelor literare decît procesualităţile obişnuite ale vieţii". În mod similar, Sophia nu-şi revine cu adevărat niciodată din ceea ce Watt denumeşte prezentarea ei „artificială" — adică, ea nu devine niciodată reală pentru noi în sensul în care Clarissa este reală (p. 254). Pe scurt, cu toate că Watt este un cititor cu mult mai atent decît majoritatea criticilor antecitaţi, el se vede totuşi obligat să-i refuze lui Fielding calificativele maxime pe unicul temei al deficienţelor sale în materie de realism formal. „Puţini ar fi cititorii care să consimtă să renunţe la capitolele introductive, sau la aparteurile amuzante ale lui Fielding, dar ele fără îndoială derogheează de la realitatea naraţiunii" (p. 286); „o atare interpunere a autorului tinde, de sigur, să diminueze autenticul naraţiunii" (p. 285).

„Desigur", comentariul diminuează autenticitatea! Toată lumea ştie acest lucru şi nimeni nu-l mai pune la îndoială. Dar acordul dintre critici este, „desigur", numai de suprafaţă. Ceea ce pare natural unei perioade sau unei şcoli pare artificial în altă perioadă sau altei şcoli. Fiecare om se încrede în propria sa versiune asupra realităţii, şi acordul aparent în legătură cu importanţa unei suprafeţe naturale se destramă de îndată ce comparăm doctrinele în detaliu.

Pentru Henry James, „intensitatea" era „acel har căruia, la nevoie, povestitorul luminat îi va sacrifica, spre interesul său, în orice clipă, toate celelalte haruri, oricare ar fi ele." (p. 318). Dar intensitatea a ce? A rîsului? A lacrimilor? Poate că toţi autorii doresc o intensitate de un fel sau de altul[34]. Pentru James, ceea ce conta era „intensitatea iluziei" — cel mai adesea iluzia de a trăi viaţa aşa cum este văzută de o minte subtilă supusă limitărilor realist-umane. Asemenea lui Flaubert, James era veşnic preocupat de reali-

zarea a ceea ce este „natural", şi totuşi era în aceiaşi măsură conştient ca şi Flaubert de complexitatea covîrşitoare a realităţii. „într-adevăr, universal vorbind, raportările nu se opresc nicăieri, în timp ce problema delicată a artistului rămîne veşnic doar aceea de a trasa, cu ajutorul unei geometrii proprii, cercul în interiorul căruia ele *par* să realizeze aceasta într-un mod fericit" (p. 5). Niciodată o acţiune „nu a părut trepidantă din punct de vedere istoric fără o anumită lapidaritate factice. ... S-ar putea să realizez iluzia cu condiţia să dobîndesc intensitatea" (p. 15).

Dar oricît de mult îl admira James pe Flaubert, şi-a dat seama că realismul acestuia era prea superficial. „Teoria Dlui. Flaubert ca romancier", spune el, „este să înceapă de la exterior. Viaţa omenească, ni-l putem imagina declarînd, este mai înainte de toate un spectacol, o ocupaţie şi un divertisment pentru ochi. Ceea ce ne arată ochii e singurul lucru de care putem fi siguri; aşa că vom porni în orice caz de-aici" [35]. James a început dintr-un punct cu totul diferit, în strădania de a zugrăvi o minte convingătoare în dialog cu realitatea. Simţind într-adevăr că subiectul cel mai interesant îl constituie o minte subtilă, dar „uluită", ce se preocupă de mersul vieţii (pp. 63—64, 66, de exemplu), el era nedumerit de faptul că Flaubert alegea minţi neajutorate ca centre ale conştiinţei în care să se „reflecteze" evenimentele. Emma Bovary ca reflector era în ochii lui, evident, o greşeală, iar Frédéric din *Educaţia sentimentală* reprezenta o lipsă aproape patetică de intuiţie, un eşec intelectual al lui Flaubert însuşi. James resimţea atît de pregnant această cerinţă încît de data aceasta violă chiar propriul său precept potrivit căruia un critic nu are nici un drept să respingă „subiectul" unui autor [36].

Indiferent dacă critica la care l-a supus pe omul pe care îl admira atît de mult stă în picioare sau nu, ea demonstrează clar că pentru el simpla „redare" a suprafeţelor nu este suficientă. Viaţa căreia el speră să-i fie fidel este viaţa conştiinţei într-o măsură mult mai mare decît viaţa suprafeţei obiective. „Mă tem că din nou problema revine doar la interesul de neînfrînt şi de nepotolit, extravagant şi imoral al autorului pentru firea individuală şi pentru «natura» unei minţi, a oricărei minţi aproape ..." (p. 156). Iar minţile sînt

extrem de interesante, de sigur, atunci cînd se apleacă asupra subiectelor interesante şi importante, chestiuni de gust, de judecată, şi de moralitate.

Întotdeauna leal acestei noţiuni largi a ceea ce este real, James tinde să caute în fiecare lucrare nouă aceeaşi calitate generală care a fost căutată în lucrarea anterioară. Deşi face parte în mod explicit din acel „ordin superior“ de realişti pe care Maupassant i-a denumit „iluzionişti“ şi deşi este mai vădit şi mai consecvent decît Flaubert, el se află în căutarea „intensităţii iluziei“ mai degrabă decît în căutarea realităţii iluzorii înseşi, şi chiar spre sfîrşitul carierii el tot mai tinde să aplice acelaşi criteriu tuturor operelor sale.

Intensitatea iluziei, ne spune el mereu, este criteriul suprem. Simpla iluzie a realităţii prin ea însăşi nu este suficientă; realitatea este alcătuită din atîtea lucruri, atît de multe care nu merită să fie redate cu intensitate. Pe de altă parte, intensitatea în sine nu este suficientă, deşi este ceva pentru care romancierul îl „invidiază cu mîhnire“ pe dramaturg ca pentru o „avere în sine“ (p. 15). Indiferent de grad, intensitatea dobîndită trebuie să fie o intensitate a iluziei că ne-a fost prezentată viaţa veritabilă. Experienţa nelimitată, debordantă este începutul; „a da imaginea şi aerul anumitor lucruri“ reprezintă întotdeauna numai jumătate din problemă. Dar a le reda cu intensitate, a face tabloul imaginat al realităţii să radieze cu o lumină mai mult decît palidă, presupune mobilizarea celor mai rafinate resurse compoziţionale ale artistului. Şi, întrucît orice simţ al compoziţiei sau selecţiei falsifică viaţa, orice ficţiune necesită o retorică elaborată a disimulării.

De aici derivă faptul că mai toate discuţiile lui James asupra alternativelor tehnice ale autorului — ceea ce el denumeşte „forma“ sau „maniera“ sa, „făptuirea“ sa, „tratarea“ sa ca fiind distincte de „materialul“ sau „subiectul“ său — sînt îndreptate spre această ţintă dublă. Pe scurt, discuţia sa despre retorică (ca ceva distinct de tehnica propriu zisă din opere), se referă în cea mai mare parte la modul în care trebuie să mărească în fiecare lucrare plăcerea cititorului alimentată de o serie de calităţi ce au fost egal urmărite în toate operele sale. Fiecare subiect necesită o tratare uşor diferită fireşte, dacă urmează să degaje „întreaga sa cantitate de

adevăr"; dar toate subiectele, dacă sînt tratate adecvat, nu degajă asemenea efecte demodate cum ar fi cele mai comice sau cele mai tragice sau mai satirice emoţii, ci efecte „naturale", amestecate, generalizate: ne perfecţionăm tratarea, spune el mereu, pentru ca „ironia, comedia, tragedia" să se afle toate combinate într-o singură povestire (p. 224). Chiar şi o asemenea calitate cum este compasiunea, care în lucrările ficţionale mai vechi ar fi putut să fie necesară ca să potenţeze emoţiile tragice, este reclamată aici numai în măsura în care intensifică iluzia (p. 12) [37].

Toţi termenii săi cheie pot fi raportaţi la această dublă sarcină. Trebuie executat un racursiu al timpului pentru a dobîndi intensitate, dar efectuînd racursiul romancierul trebuie să folosească disimularea cu artă pentru a menţine iluzia realităţilor (pp. 13—14). „Cantitatea de exemplificare pe care am putut-o rezerva ilustrării temeiurilor ce au determinat dezastrul tînărului meu", afirmă el în legătură cu deteriorarea morală a eroului din *Roderick Hudson*, „era fără îndoială neglijabilă, dar poate că pot s-o însufleţesc; poate că pot produce iluzia dacă sînt în stare să realizez intensitatea" (p. 15).

În mod similar el este hotărît să realizeze „o compoziţie" — „unitate", „armonie", „sinteză" — şi aceasta uneori sună ca un scop în sine. Faptul este însă întotdeauna dezirabil întrucît numai printr-o ordonare nefirească arta poate realiza o intensitate ce nu se întîlneşte în viaţă. Într-adevăr, el va sacrifica ordinea de dragul iluziei; el ar dori mai curînd „să nu aibă suficientă arhitectură decît prea multă — atunci cînd aceasta se întîmplă apare primejdia ca ea să vină în conflict cu cantitatea mea de adevăr" (p. 43). Aşa cum ne-am aştepta, el este dispus să sacrifice atît structura cît şi adevărul brut unei iluzii intense a adevărului (pp. 222—24).

James este extrem de preocupat de moralitate, şi puţine sînt povestirile care într-un fel sau altul nu gravitează în jurul deciziilor morale luate de personajele principale. Dar pentru el calitatea morală a unei opere nu depinde de validitatea doctrinelor; „atmosfera morală a unei opere de artă" depinde total „de cantitatea de viaţă trăită ce intră în producerea ei" (p. 45). Deşi califică acest enunţ făcînd referiri la „felul" şi „calitatea" „vieţii trăite", James rămîne totuşi

mai presus de orice îndoială tranşant pe poziţia potrivit căreia moralitatea operei — cea care conferă „aerul învăluitor al umanităţii artistului“ — derivă de la „calitatea şi capacitatea“ „sensibilităţii primare“ a acestuia.

Atingerea dublului ţel al „calităţii şi capacităţii“ — care la rîndul lor degajă intensitatea şi adecvarea iluziei — furnizează exact explicaţia atitudinii sale faţă de *unghiul vizual* din care îşi istoriseşte povestirile. Nu poate exista o intensitate a iluziei dacă autorul este prezent, reamintindu-ne la tot pasul de înţelepciunea sa nefirească. Într-adevăr, nu poate exista nici un fel de iluzie a vieţii acolo unde nu există uluire (p. 66), iar povestitorul omniscient, evident, nu este uluit. Procesul care se aseamănă cel mai mult procesului vieţii este acela al observării evenimentelor printr-o minte umană convingătoare, şi nu printr-una cu însuşiri divine care nu aparţine condiţiei umane. În acelaşi timp simpla limitare prin uluire nu este suficientă; dacă trăirea urmează să fie mai intensă decît propriile noastre observaţii, mintea folosită ca observator trebuie să fie „cea mai fin şlefuită dintre oglinzile posibile“ (pp. 69—70). Aşa după cum am văzut, este tocmai privinţa în care James îl găseşte pe Flaubert atît de deficitar: deşi oameni ca Frédéric şi Emma au o vitalitate debordantă, mintea lor nu poate reflecta în mod firesc spre cititor o intensitate mai subtilă decît sînt ei înşişi capabili.

Pe de altă parte, iluzia va fi sacrificată dacă oglinda este cu mult prea şlefuită. „Dincolo de un anumit punct“, afirmă el, asemenea reflectori „devin neinteresanţi pentru noi din considerente vizînd transportul de lumină. Ei pot transporta prea multă pentru încrederea noastră, pentru compasiunea noastră, pentru batjocura noastră. Ei pot fi prezentaţi ca ştiind prea mult şi simţind prea mult — nu desigur pentru a rămîne remarcabili [fapt care ar servi ţelului intensităţii], ci pentru a rămîne «naturali» şi tipici, pentru a avea indispensabilele locuri comune cu propria noastră propensiune nepreţuită de a cădea în cursă şi a ne ului“ (p. 63). Aproape în fiecare discuţie asupra „centrilor de conştiinţă“ şi „reflectorilor lucizi“, el stabileşte limita lucidităţii lor potrivit cu ceea ce este credibil — adică ceea ce va conserva iluzia fără a-i distruge intensitatea.

În fine, întreg accentul pe care îl pune pe dramatic, pe scenic, un accent care se raportează direct, de sigur, la unghiul vizual, este determinat de dorinţa sa de a obţine intensitate. Există momente cînd, împreună cu Lubbock, am putea să-l considerăm complet absorbit de elementul dramatic în sine, atît de adesea repetă formula: „Dramatizează, dramatizează!“ Dar în partea finală a Prefeţei la *Ambasadorii* James mărturiseşte că însuşi elementul dramatic poate fi sacrificat pe altarul intensităţii. Comentînd în marginea unei secţiuni din *Ambasadorii* care pare să violeze ceea ce a afirmat despre metoda sa, o secţiune în care Mamie Pocock este observată, „sub un unghi vizual încă neîncercat“, în timpul „acelei singure ore dedicate ei, oră de aşteptare încordată în salonul hotelului“, el susţine că episodul constituie un exemplu al acelei „virtuţi reprezentaţionale care insistă ici şi colo asupra fiinţei, pentru farmecul contrastului şi al reînoirii, altul decît farmecul scenic. Nu mi-ar lua prea mult să argumentez mai departe că dintr-un joc echilibrat al unor asemenea opoziţii cartea cîştigă o intensitate care contribuie substanţial la caracterul dramatic — deşi acesta din urmă se presupune a rezulta din suma tuturor intensităţilor“. Şi el conchide cu propoziţia că însăşi această capacitate de a realiza o intensitate mai „dramatică“ decît dramaticul însuşi este aceea care face ca romanul să fie „cea mai independentă, mai elastică, mai prodigioasă dintre formele literare“ (p. 326).

A face apel la toate aceste dovezi în sprijinul ideii că James a fost mai cu seamă interesat de efecte comune tuturor lucrărilor ficţionale valoroase nu înseamnă a afirma că strategia sa narativă nu este niciodată determinată de cerinţele unice ale operelor particulare. Tonul precumpănitor de tragedie ironică din *Prinţesa Casamassima*, bunăoară, dictează o tratare diferită de cea necesitată de comedia ironică din *Izvorul sacru*. Şi James poate vorbi uneori de potenţarea reacţiilor particulare, precum mila, sau „comedia“. Dar dacă se instituie un conflict între ce este necesar să fie potenţat, emoţiile tragice sau cele comice, şi ce este necesar pentru intensificarea generală a iluziei, el nu ezită niciodată. Asistăm la un spectacol fascinant cînd şi un asemenea efect esenţial ca mila pentru Maisie din *Ce ştia Maisie* devine subordonat altor efecte mai generale. În prima notă din caietele sale la

această povestire [38], nu se face nici o menţiune în legătură cu sentimentele fetii; întreg interesul este absorbit de încîlceala situaţiei umane: „copila inocentă" e prinsă la mijloc între doi părinţi indiferenţi care s-au despărţit şi s-au recăsătorit. Ea stabileşte cîte o nouă relaţie cu fiecare din noii ei părinţi, care stabilesc apoi prin intermediul ei o nouă legătură. Şi cu aceasta James porneşte din nou explorînd cum să producă „suspiciune, gelozie, încă o nouă despărţire". În Prefaţă, scrisă desigur mult timp după isprăvirea romanului, el vorbeşte într-adevăr despre efectul emoţional implicat remarcînd „nefericirea micuţei victime". Dar James ridică problema milei numai pentru a trece dincolo de ea către ceva care îl interesează cu mult mai mult. „Aşa cum se prezintă afacerea ar fi destul de tristă, totuşi nu am convingerea că potenţialul ei de a captiva m-ar fi atras într-atîta dacă n-aş fi simţit curînd că faptele urîte, astfel enunţate sau concepute, nu constituiau nici pe departe întreaga atracţie".

În a doua notă din caiet el se află la vînătoare în toată legea după „efectul cel mai *ironic*". N-ar putea el oare combina interesul pentru ironie cu celălalt interes, „«nota de gingăşie» — sau de drăgălăşenie — sau de compasiune sau de poezie — sau oricare ar fi lucrul de care se simte nevoia ...?" Ceea ce revine la a spune: nu poate el oare realiza lucrul anume adecvat acestei povestiri, vitregia amarnică a situaţiei lui Maisie, fără să sacrifice acel ceva pe care îl urmăreşte în toate povestirile sale, iluzia intensă a „întregului adevăr ironic" ? El pare vag conştient că ar putea exista un conflict între ironie şi compasiune, dar fără îndoială este departe de a recunoaşte ceea ce părea axiomatic chiar şi pentru un entuziast al ironiei ca Schlegel: „Fără îndoială, oriunde îşi face apariţia tragicul adevărat, orice aduce a ironie încetează pe dată" [39]. James vrea însă „întreg adevărul ironic", cu alte cuvinte întreaga iluzie a justiţiei faţă de ironiile vieţii însăşi, şi deşi îşi exprimă speranţa că nu va pierde „gingăşia" şi „compasiunea", este limpede că el este dispus să sacrifice o parte din vitregia amarnică în care se află Maisie, sărmana fetiţă văzută iniţial ca „ricoşînd din rachetă în rachetă asemeni unui volant", „adevărului ironic" al întregului.

Un indiciu al consimţirii sale la acest sacrificiu îl reprezintă uşurinţa cu care o transformă pe Maisie dintr-o victimă neajutorată într-o triumfătoare „inteligenţă centrală". Au trecut aproximativ trei ani, din noiembrie 1892 pînă în decembrie 1895, din perioada primei aluzii la această povestire pînă în momentul consemnării descoperirii importanţei lui Maisie ca centru al conştiinţei. Dar de îndată ce-i sesiză posibilităţile pe această linie, el recunoscu că povestea ei aşa cum fusese văzută iniţial trebuia să fie transformată de dragul utilităţii ei ca reflector lucid. „În fine, reziduul, aşa cum l-am denumit, odată atins, m-am aflat în prezenţa scînteii dramatice roşii care licări în miezul viziunii mele... Această particulă preţioasă era *plină* de adevăr ironic — faptul cel mai interesant de perceput în situaţia copilei". A se reţine, nu cel mai amarnic sau „drăgălaş" sau „trist", ci cel mai „interesant". „În scopul satisfacerii minţii", continuă el în Prefaţă, „micuţa conştiinţă extensibilă va trebui cruţată, va trebui să devină prezentabilă ca un registru de impresii; şi va trebui cruţată anume de experienţa anumitor avantaje, de un oarecare profit delectabil şi de o oarecare încredere dobîndită, mai degrabă decît să ajungă abrutizată, estompată, sterilizată, prin ignoranţă şi durere" (p. 142).

Întregul proces al transformărilor lui James de la germene la subiectele finisate este aproape tot atît de plin de încordări şi surprize ca înseşi povestirile isprăvite; îl vom urmări într-o formă diferită mai tîrziu. Nicăieri nu este mai edificator ca aici, unde conchide explicit insistînd asupra idealului său de adevăr faţă de complexităţile morale şi emoţionale ale vieţii. „Nu există teme atît de umane ca acelea care reflectă pentru noi, din vălmăşagul vieţii, strînsa legătură dintre extaz şi jale, dintre lucrurile care te ajută şi cele care te vatămă, pendulînd astfel veşnic în faţa noastră acea medalie strălucitoare şi dură, dintr-un aliaj atît de straniu, a cărei faţă este pentru unii dreptate şi tihnă şi al cărei revers reprezintă pentru alţii durere şi nedreptate". Acest ideal nu este, dacă ne amintim bine, ceva pe care James l-a descoperit în procesul scrierii acestei povestiri; el a crezut chiar de la început că temele cele mai „umane" sînt cele care reflectă ambiguităţile morale ale vieţii. Dar slujindu-l, el s-a îndreptat spre alegeri pe care alte idealuri, alte calităţi generale nu le-ar

reclama. În slujba acestui ideal s-a impus în mod necesar ca povestea „copilului“ să devină povestea unei fetiţe: „ambarcaţiunea uşoară a conştiinţei, frămîntîndu-se pe-o astfel de hulă, n-ar fi putut aparţine în mod verosimil unui băieţel zurbagiu“, întrucît „planul meu reclama, din partea protagonistului, o sensibilitate «inepuizabilă»“ şi băieţeii sînt mai nevolnici în această privinţă decît fetiţele (pp. 143—144). Lucrul cel mai izbitor, în lumina deosebirii tradiţionale dintre comedie şi tragedie, este că acest fapt a dictat schimbarea în planul cărţii, de la distrugerea la salvarea protagonistului. Şi a dictat nenumărate alte transformări şi stratageme care n-ar fi trecut niciodată prin capul unui autor interesat de obţinerea celui mai mare efect tragic, sau comic, epic, sau satiric cu putinţă.

După cum tînărul James o spusese cu mult timp înainte, ceea ce autorul face este să-şi „creeze cititorul aproape în aceeaşi măsură în care îşi crează personajele“. Dar James n-a spus atunci, după cum n-a spus-o în Prefeţele sale, că el îl face pe cititor să rîdă sau că îl face să plîngă, sau să urască, sau să radieze de sentimentul triumfului. „Cînd îl creează strîmb, adică atunci cînd îl face indiferent, cititorul nu lucrează iar scriitorul o duce greu. Cînd îl creează bine, cînd îi stîrneşte deci interesul, cititorul face *atunci* chiar jumătate din treabă“ [40]. Astfel, de la început pasiunea lui James de a-l face pe cititor să aibă sentimentul că traversează o lume reală, deşi intensificată, îi dictează o retorică generală în slujba realismului, mai degrabă decît o retorică particulară pentru trăirea cea mai intensă a efectelor deosebite.

ROMANUL CA REALITATE NEMEDIATĂ

Interesul pentru realism nu l-a condus niciodată pe James la ideea că toate indiciile prezenţei autorului ar fi inartistice. Cu toate că el ar fi putut subscrie opiniei lui Ford potrivit căreia cititorul trebuie să simtă că a fost „cu adevărat acolo“, el n-ar fi lăsat niciodată să se înţeleagă că cititorul trebuie să uite cu desăvîrşire prezenţa călăuzitoare a autorului. Interesul său nu este negativ — cum să se scape de autor — ci pozitiv: cum să realizeze o iluzie intensă a realităţii,

care să includă complexităţile realităţii mentale şi morale. El poate deci „interveni“ chiar şi în lucrările cele mai riguros compuse — dar numai în scopul executării anumitor misiuni foarte limitate (vezi mai jos, pp. 87—89).

Programul lui Jean-Paul Sartre este mult mai puţin flexibil. Pentru Sartre nu este suficient ca un autor să evite complet comentariul omniscient. Nu este nici măcar suficient ca autorul să lase impresia că stă liniştit în culise, asemeni lui Dumnezeu urmărindu-şi obiectiv creaţia, precum în teoriile lui Flaubert, James Joyce, şi a unora dintre primii romantici [41]. El trebuie să dea iluzia că nici măcar nu există. Dacă am suspecta chiar şi pentru o clipă că el se află în culise, controlînd vieţile personajelor sale, ele nu vor mai părea că sînt libere. Obiectîndu-i lui Mauriac încercarea „de-a se juca de-a Dumnezeu“ faţă de personajele sale, Sartre îl acuză de faptul încălcării „celei mai riguroase“ dintre toate „legile“ care guvernează „fiinţele ficţionale“: „romancierul poate fi sau martorul lor sau complicele lor, dar niciodată şi una şi alta în acelaşi timp. Romancierul trebuie să se afle fie înăuntru fie afară. Pentru că Dl. Mauriac nu respectă aceste legi, el lichidează conştiinţa personajelor sale“ [42].

A pretinde că romancierul nu trebuie să arate nici un semn al controlului său, fiindcă a face astfel dezvăluie faptul că el se „joacă de-a Dumnezeu“, echivalează cît se poate de clar, cu a condamna, aproape toată proza anterioară, inclusiv cea scrisă de către cei mai avizi profeţi ai obiectivităţii. Sartre este conştient de această ruptură radicală; de fapt el pare să jubileze datorită ei. În eseurile sale de mai tîrziu el îşi elaborează o poziţie de respingere totală a „subiectivităţii privilegiate“ a prozei mai vechi. Adoptîndu-l pe Joyce ca punct de pornire spre deplina strălucire a noului roman, el reclamă o „subiectivitate absolută“ („echivalentă cu obiectivitatea absolută“), un „realism subiectiv absolut“ care să meargă dincolo de „realismul crud al subiectivităţii fără mediere sau distanţă“ al lui Joyce realizînd în fine o convingere absolută că personajele acţionează liber în timp [43]. Şi conchide, după cum am văzut, cu o pledoarie pentru romane care nu mai sînt văzute ca „produse ale omului“ ci ca produse naturale, precum plantele şi evenimentele.

În asemenea romane autorul nu trebuie să permită nici un fel de aluzie la lumea ordonată în care sălăşluieşte şi din care îşi aminteşte evenimentele; subînţelegerea oricărei orînduieli va distruge întotdeauna sentimentul de libertate reală al cititorului atunci cînd se confruntă cu absurditatea haosului. O ordine subînţeleasă era pînă la un punct scuzabilă în ficţiunea mai veche; scrisă într-o lume ordonată, ea era o ficţiune în care nici „autorul nici cititorul nu riscă nimic; nici o surpriză nu-i ameninţă; evenimentul aparţine trecutului; a fost catalogat şi înţeles". În acea lume, tehnica narativă putea foarte bine presupune „punctul de vedere al absolutului, adică al ordinei". Dar în lumea noastră unde adevăratul haos al lucrurilor a fost în cele din urmă perceput, devine tolerabilă doar acea tehnică care pare a lăsa personajelor libertatea veritabilă de a înfrunta acest haos (pp. 102—22).

Sartre conchide acuzîndu-l pe Mauriac de „păcatul trufiei", păcat ce pare a consta, în formularea lui Sartre, în contestarea completei relativităţi a tuturor valorilor.

> Asemeni majorităţii scriitorilor noştri, el a încercat să ignore faptul că teoria relativităţii se aplică integral universului ficţiunii, că nu mai există loc pentru un observator privilegiat într-un roman adevărat mai mult decît în universul lui Einstein, şi că nu mai este posibil să se realizeze un experiment într-un sistem ficţional spre a se determina dacă sistemul se află în mişcare sau în repaus mai mult decît se poate realiza acest lucru într-un sistem fizic. Dl. Mauriac şi-a acordat sieşi prioritate. Domnia sa a ales omniscienţa şi omnipotenţa divină. Romanele sînt însă scrise *de* oameni *pentru* oameni. În ochii lui Dumnezeu, care străpunge aparenţele şi răzbate dincolo de ele, nu există nici roman, nici artă, pentru că arta prosperă de pe urma aparenţelor. Dumnezeu nu este artist. Şi nici Dl. Mauriac p. 23.

Pentru adevăratul romancier, pe de altă parte, care se străduieşte să realizeze un realism complet, totul va fi aparenţă şi toate aparenţele vor fi, sau cel puţin vor părea, la

fel de valide. Astfel, *le réalisme brut de la subjectivité* necesită un realism temporal care îl leagă pe autor în mod absolut de durata evenimentelor aşa cum sînt ele trăite de personajele sale. El trebuie în mod pasiv să ne transmită fiece detaliu, oricît de nesemnificativ, care reprezintă o parte reală a experienţei. El trebuie să evite chiar şi prescurtările normale ale dialogului. „Într-un roman trebuie sau să relatezi tot sau să taci din gură; mai presus de orice, nu trebuie să omiţi sau să sari nimic“ (p. 20). Pe scurt, selectivitatea trebuie eliminată — sau trebuie pur şi simplu eliminate numai semnalmentele selecţiei? Sartre nu se pronunţă foarte desluşit pe care din aceste două interpretări le revendică, dar recunoaşte că prima „ridică probleme pe care nimeni nu le-a rezolvat pînă acuma, şi care sînt, poate, parţial insolubile“ [44].

În ciuda dificultăţilor sale practice recunoscute, această teorie elegantă este de necombătut, atîta vreme cît presupunem că ficţiunea trebuie să pară a nu fi fost scrisă. Cine emite însă într-adevăr un asemenea postulat? Întreaga noastră experienţă de lectură în domeniul ficţiunii se bazează, după cum afirmă Jean-Louis Curtis în răspunsul său strălucitor dat lui Sartre [45], pe un contract tacit cu romancierul, un contract care îi acordă lui dreptul să ştie despre ce scrie. Numai în urma acestui contract devine ficţiunea posibilă. A-l tăgădui ar însemna să distrugem nu numai toate romanele, ci şi întreaga literatură, întrucît tot ceea ce este artă presupune alegerea artistului. „Distrugînd noţiunea de alegere se anihilează tocmai arta“.

În toate cazurile de lectură adecvată a operelor ficţionale, continuă Curtis, cititorul recompune spontan într-o singură sinteză tot ceea ce romancierul prezintă: scenă, gest, comentariu dramatizat, judecată omniscientă. „Cînd Balzac îmi rage în urechi că Vautrain este un « colosse de ruse », cred acest lucru; Vautrin este un *colosse de ruse*. Contractual i-am acordat lui Balzac un credit aproape nelimitat“ (p. 173).

Pe scurt, odată ce m-am încredinţat unui povestitor omniscient, nu mă mai simt înclinat — afară doar de cazul cînd mă aflu sub vraja regulilor moderne — să despart judecata povestitorului de lucrul sau de personajul judecat mai mult decît simt nevoia să pun sub semnul întrebării convenţiile lui James odată ce am avansat serios într-unul din romanele

sale. El semnează o înţelegere cu mine ca eu să *nu* cunosc totul. El îmi reaminteşte din vreme că în acest caz particular, el nu poate să „se deplaseze îndărătul“ situaţiilor datorită convenţiei pe care a adoptat-o. Accept lucrul acesta, cu condiţia ca el să slujească ţeluri mai înalte pe care şi eu să le pot accepta. Dar în nici într-un caz nu pretind că eu nu citesc un roman.

DISCRIMINÎND ÎNTRE TIPURILE DE REALISM

Postulînd necesitatea ca romanul să mimeze realitatea atît James cît şi Sartre s-ar bucura de adeziunea majorităţii romancierilor de la începuturile epicii ficţionale. Postulînd mai departe că un efect realist merită sacrificarea majorităţii de nu chiar a totalităţii celorlalte calităţi, ei s-ar bucura de adeziunea multor romancieri şi critici din secolul nostru.

Virginia Woolf, bunăoară, a văzut romancierul ca încercînd să exprime realitatea evazivă a personajului, mai ales a felului în care personajul se reflectă în sensibilitate [46]. Judecata pe care o emite asupra lui Jane Austen este deosebit de interesantă întrucît ne dezvăluie cîtă importanţă avea pentru ea viziunea romancierului asupra realităţii. Făcînd speculaţii privitor la modul în care s-ar fi putut dezvolta Jane Austen dacă ar fi trăit mai mult, Virginia Woolf afirmă: „Dar şi-ar fi lărgit cercul cunoştinţelor. Şi-ar fi zdruncinat sentimentul de siguranţă. Comedia ei ar fi avut de suferit“. Fireşte, întrucît comedia depinde de exagerările nerealiste de diferite tipuri! „Ea ar fi încredinţat mai puţin ... dialogului şi mai mult reflecţiei spre a ne mijloci o cunoaştere a personajelor sale“. Evident scopul ei, dacă ea s-ar fi maturizat, ar fi fost „să ne mijlocească o cunoaştere“ mai degrabă decît să ne ofere o comedie. „Acele minunate mici cuvîntări, care rezumă în cîteva minute de flecăreală, tot ceea ce avem nevoie să ştim vreodată despre ... Amiralul Croft, acea metodă a tatonărilor stenografiate ce conţine capitole de analiză şi de psihologie, ar fi devenit prea primitivă pentru a adăposti tot ceea ce putea ea percepe acum din complexitatea naturii umane. Ar fi născocit o metodă, clară şi elaborată ca întotdeauna, dar mai adîncă şi mai sugestivă, spre a trans-

mite nu numai ceea ce spun oamenii, ci şi ceea ce lasă neexprimat; nu numai ceea ce sînt ei, ci şi ceea ce este viaţa". Pe scurt, „ea ar fi fost predecesoarea lui Henry James şi a lui Proust" — sau, cum observă David Daiches, citînd acelaşi pasaj, „a Virginiei Woolf" [47].

În mod similar, Dorothy Richardson lua apărarea interminabilelor sale fluxuri ale conştiinţei în temeiul funcţionării lor ca rute spre „realitate"; metoda sa, afirma ea, exprima prima ei experienţă de a lăsa „un străin sub forma realităţii contemplate" să „spună ce are de spus" [48]. Iar tînărul Joyce în cuvîntarea sa din 1899 ţinută la The Literary and Historical Society, cu mult înainte de a da formă scrisă experimentelor sale cu mult mai antrenante în aceiaşi tehnică, argumenta că pe artist nu-l interesează nicidecum să-şi facă opera religioasă, morală, frumoasă, sau ideală; el doreşte numai să o facă validă în raport cu anumite legi fundamentale [49]. Robert Humphrey rezumă ţelul tuturor scriitorilor ce se folosesc de tehnica fluxului conştiinţei ca fiind efortul de a dezvălui „fiinţarea psihică a personajelor", o încercare de a „analiza natura umană", de a prezenta „personajul cu mai multă acurateţă şi mai realist" [50]. Pentru asemenea scriitori, susţine Humphrey, modelele distinctive ale operelor individuale sînt stratageme de a da formă la ceea ce este într-adevăr inform. Inventarea unei structuri devine astfel un fel de retorică menită să sprijine iluzia, mai curînd decît vice versa. „Odată ce motivarea şi acţiunea exterioară au fost înlocuite de fiinţarea şi funcţionarea psihică, ce mai rămîne să unifice opera ficţională? Ce urmează să ia locul intrigii convenţionale?" Adevărata viaţă a minţii „nu conţine forme", dar opera trebuie să capete formă dacă autorul „trebuie să comunice". Şi astfel autorul îşi inventează operele ca procedee succesive de a realiza „diferenţiere şi variaţie", „de a dobîndi lumini şi umbre" (p. 88). O extraordinară răsturnare a tradiţionalei probleme retorice!

Şi aşa am putea merge mai departe, întîlnind variaţiuni superficiale, prin Gide şi Proust şi Mann, pînă la indiferent care romancier „serios" ar apărea în cîmpul vizual de la scrierea acestei fraze şi pînă în dimineaţa publicării. Cum să ne croim oare drum prin masa de pretenţii contradictorii pe care le vedem îngrămădite ciorchine aici în jurul termenului de

„realitate"? În absența studiului fundamental asupra tipurilor de realism, a cărui lipsă o resimțim atîta, vom dobîndi poate puțină claritate sortînd aceste programe în patru categorii.

Pe unii realiști îi interesează în cea mai mare măsură dacă *subiectul* onorează realitatea dinafara cărții. Pentru mulți din așa numiții naturaliști, nici un tablou nu putea fi real dacă nu ținea suficient cont de latura neplăcută a vieții. Altora, ca lui Howells, le veni ideea evidentă că viața este „într-adevăr" adesea foarte plăcută, și că nici un tip de realism care trece cu vederea acest fapt nu este vrednic de acest nume. O astfel de concentrare asupra a ceea ce s-ar putea denumi realitatea socială nu emite pretenții interminabile asupra tehnicii sau formei; naturaliștii fără excepție n-au simțit nici o constrîngere în a nu intercala comentariile lor retorice ori de cîte ori au considerat necesar.

Dar cînd realitatea de reflectat începe să părăsească condițiile vizibile ale vieții și să se deplaseze în direcția Adevărului metafizic, nenumărate tehnici și cerințe formale devin pasibile de a fi implicate. Mulți în acest secol au cerut ca o operă să reflecte adecvat ambiguitățile condiției umane sau chiar ale universului însuși. Imputînd Papei lui Browning faptul că este „prea autoritar", Robert Langbaum, de pildă, afirmă că „fără îndoială o critică reală adusă poemului *Inelul și Cartea* o constituie împrejurarea că binele și răul nu se întrepătrund suficient". Un poem „care tratează diferite puncte de vedere față de aceeași întîmplare" s-ar cuveni să o facă atît de imparțial încît să permită „judecății să se degaje și din ambiguitatea cea mai absolută". Și care este scopul? „A face ca poezia să se nască din proză și spiritualitatea din lutul comun al lumii, a îndeplini cu alte cuvinte condițiile pentru realizarea convingerii intelectuale și morale moderne ... fapt care ar trebui să constituie, aș zice, ținta oricărei literaturi cu adevărat moderne" [51]. În îndeplinirea unor asemenea condiții riguroase, este greu de văzut cum un autor și-ar putea permite să uziteze de tehnici narative autoritare.

Alții au simțit că realitatea trebuie căutată într-o transcriere acurată a senzațiilor produse de suprafețe mai degrabă decît de o loialitate față de indiferent care privire generală asupra lucrurilor. Această poziție a fost împinsă pînă la

extreme aproape incredibile de către şcoala de „anti-romancieri“ din Franţa, asupra unuia dintre reprezentanţii căreia urmează îndată să mă opresc mai îndeaproape. Şi în fine — omiţînd multe alte programe, economice, psihologice, politice — au existat multe discuţii, precum cea a Virginiei Woolf, asupra relaţiei cu desăvîrşire corecte între realitatea prezentată de personajele din romane şi realitatea modelelor lor în „viaţa reală“. În vreme ce aproape oricine va fi de acord cu Arnold Bennett că „nu poţi pune într-o carte personajul în totalitatea lui“, opiniile diferă foarte mult cu privire la cît de departe trebuie mers spre a realiza aceasta [52].

Majoritatea scriitorilor care au încercat să-şi facă subiectele reale au constatat mai devreme sau mai tîrziu, asemenea lui James şi Sartre, că şi ei se aflau în căutarea unei structuri sau forme realiste a evenimentelor şi că şi ei se luptau cu problema modalităţii de a face acea formă să pară o reflectare probabilă a formelor pe care le manifestă viaţa însăşi. Unora li s-a părut nerealist să prezinte întîmplarea operînd în lumea ficţională; pentru alţii un lanţ bine întocmit al cauzei şi efectului este inacceptabil, întrucît hazardul joacă un rol atît de mare în viaţa reală. Unii au deplîns finalurile concludente sau punctele culminante avîntate, sau deschiderile expozitive clare şi directe, întrucît ele nu sînt niciodată întîlnite în viaţă. Cele mai multe denigrări ale intrigii se bazează pe alegaţia că viaţa nu furnizează intrigi, iar literatura trebuie să se asemene vieţii [53].

Nu există probabil nici un motiv intrinsec potrivit căruia o structură realistă să necesite o formă particulară de *tehnică narativă* realistă — şi ajungem astfel la al treilea tip de realism. O operă complet „deschisă în final“ ar putea prea bine să se încheie cu revendicarea răsunătoare a unui autor omniscient cum că lucrarea a fost lăsată în suspensie deoarece viaţa este astfel. Dar în practică majoritatea programelor ce reclamau o structură realistă au condus la reguli narative. Pentru unii exista impresia că o poveste trebuie relatată aşa cum ar putea fi povestită în viaţa reală, şi astfel ei s-au alarmat descoperind, de pildă, că nu i-ar fi fost cu putinţă lui Marlowe al lui Conrad, să povestească în *Lord Jim*, tot ceea ce povesteşte în timpul avut la dispoziţie. Pentru alţii, aşa cum am văzut, naraţiunea realistă ascunde faptul că ea este cît

de cît narațiune, creind iluzia că evenimentele au loc fără intervenția autorului.

Atitudinile față de aceste trei variabile, subiect, structură, și tehnică, depind în cele din urmă de noțiunile de scop, de funcție sau de efect. Există o diferență radicală între cei care caută o anumită formă de realism ca scop în sine — incluzînd majoritatea tipurilor de realism discutate în acest capitol — și cei pentru care realismul este un mijloc în vederea atingerii altor țeluri. Scriitorii a căror efecte realiste sînt căutate numai pentru ceea ce ei consideră că sînt țeluri mai importante sînt la rîndu-le de două tipuri radical diferite. Pe de o parte, există autori explicit didactici, de la alegoriști asemenea lui Bunyan la propagandiști filozofici precum Sartre[54]. Satiricii ca Swift și Voltaire, deși pot să se complacă în crearea unor anumite efecte realiste de dragul lor, vor sacrifica fără îndoială realismul ori de cîte ori scopurile lor satirice vor reclama sacrificiul. Pe de altă parte, mulți scriitori pur „mimetici" sau obiectivi, scriitori pentru care alegația de didacticism ar fi descumpănitoare, de asemenea tratează realismul ca fiind subordonat și funcțional scopurilor lor speciale. Indiferent cît de mult le-ar place lui Fielding și lui Dickens, lui Trollope și lui Thackeray să vorbească despre pasiunea lor pentru adevărul naturii sau realității, ei sînt adesea dispuși, după cum s-au plîns unii critici moderni, să sacrifice realitatea lacrimilor sau rîsului.

O deosebire ce constituie o sursă mai serioasă de încurcături o aflăm, totuși, printre aceia care ar cădea de acord că realismul este prin el însuși un țel suficient. Pe de o parte, există scriitori precum James, care caută o iluzie intensă a realității, ca efect ce trebuie realizat în cititor prin indiferent ce subiecte, tehnici, și structuri realiste născocite. După cum am văzut, James este cît se poate de tranșant cînd afirmă că acest efect este mai important decît oricare din mijloacele particulare care l-ar putea servi. Prin contrast, există mulți care ar transforma cutare sau cutare subiect, tehnică sau structură într-un ideal independent, care să fie urmărit din considerente cu totul aparte de acelea avute pentru cititori sau pentru realizarea efectelor. Rezultă două tipuri radical diferite de literatură, și două tipuri la fel de diferite de critică, care sînt adesea considerate a fi identice.

Să vedem ce i s-a întîmplat lui James cînd a încăput pe mîinile jamesienilor. Întrucît James urmărea să creeze cititorului o iluzie intensă, nu avea importanţă pentru el dacă structura vizibilă a operei era „avariată“ prin prezenţa unor indicii evidente că lucrarea fusese scrisă de o fiinţă omenească. Atîta vreme cît era clar că această fiinţă omenească nu poate modifica faptele povestirii ca să convină scopurilor sale, ea nici nu putea măcar să facă în deplină libertate consideraţii asupra povestirii şi metodelor. „Dl. Longdon“, citim în *Vîrsta ingrată*, „privi pe nobila doamnă ... drept în faţă, şi cine ar putea spune că ea a intuit sau nu din expresia lui că ...“ Şi iarăşi, „Întrucît Dl. Van însuşi n-ar fi putut să exprime la vreo dată ulterioară nici unui prieten interesat efectul aparte produs asupra sa de tonul acestor cuvinte, cronicarul său se prevalează de acest fapt spre a nu pretinde o cunoaştere mai amplă — spre a se limita dimpotrivă la simpla afirmaţie că ele făcură să apară pe obrazul Dlui. Van o împurpurare abia vizibilă“. Orice s-ar putea spune despre aceste repudieri ale „maiestăţii îmbrobodite a posturii auctoriale iresponsabile“, ele evident nu sînt menite să elibereze cartea de toate semnalmentele descendenţei ei. „Dacă ar trebui în clipa aceasta“, ne spune relatatorul *Bostonienilor* (1886), „să realizăm o privire pătrunzătoare spre Dna. Burrage (libertate pe care nu ne-am hazardat încă să ne-o asumăm), am bănuiala că am descoperi ...“ Şi peste o altă clipă ne spune: „Dna. Burrage — şi fiindcă tot am început să privim în mintea ei putem continua procesul — nu intenţionase să ...“ Desigur, această uluitoare aluzie la convenţiile riguroase provine de la un James destul de „timpuriu“. Dar opera sa mai tîrzie abundă în genul de lucruri pe care le-am văzut în *Vîrsta ingrată*. „Dacă ar trebui să pătrundem în tot ceea ce preocupa pe prietenul nostru“, ne spune „cronicarul“ *Ambasadorilor*, „ar trebui să ne ascuţim pana“. Şi chiar şi în ultimul său roman, rămas neterminat, *Sentimentul trecutului*, aluzii la limitările artificiale stau îngrămădite pe pagina lui James [55].

Pentru criticul care presupune că James a urmărit să obţină o suprafaţă curăţată de toate urmele autorului, considerînd aerul relatării impersonale ca scop în sine, asemenea intervenţii sînt în mod evident carenţe, şi-i vine uşor unui

astfel de critic să citeze împotriva lui James propriile precepte ale maestrului, codificate şi potenţate cîteva diviziuni mai sus. Un critic de ultimă oră contrastează practica lui James în *Ambasadorii* cu descrierea lui Lubbock privind această practică, şi natural descoperă o serie întreagă de „derogări şi alterări". Chiar acele „intervenţii" despre care James însuşi vorbeşte în Prefaţa sa pot fi citate împotrivă-i drept mărturii ale „inconsecvenţei" sale în urmărirea „luptei de a-şi stăpîni arta propriului meşteşug în ceea ce el a considerat a fi cea mai izbutită operă a sa". Acolo unde James citase schimbarea punctului de vedere drept mărturie a faptului că intensitatea efectului este mai importantă decît oricare regulă ce stipulează necesitatea de a dramatiza, jamesianul nu se poate reţine să conchidă altfel decît prin „pare firesc că James să nu-şi recunoască frecventele sale abateri nu numai de la punctul de vedere al lui Strether ci şi de la relatarea obiectivă", lăsînd să se înţeleagă că noi îl putem scuza pe „James, bătrînul Intrus" întrucît el „se situa încă atît de aproape de convenţiile romanului din secolul al nouăsprezecelea încît nu s-a putut niciodată sustrage pe de-a-ntregul metodelor şi manierelor lor stingheritoare" [56].

Faptul de a-şi fi umbrit adesea remarcabilele lor izbînzi se datorează aşadar incapacităţii profeţilor realismului de a gîndi limpede asupra ţelurilor şi mijloacelor. A face din naturaleţea tehnicii un scop în sine a fost, poate, din primnl moment o ţintă imposibil de atins. Oricîtă verosimilitudine ar avea o operă literară ea viază întotdeauna în limitele unei artificiozităţi mai largi; fiece operă care reuşeşte este naturală — şi artificială — în felul ei. Este uşor pentru noi acum să vedem ceea ce nu era atît de clar la începutul secolului: că indiferent de faptul dacă un romancier se ascunde în spatele unui singur relatator sau observator, în spatele multiplelor puncte de vedere din *Ulise* sau din *Pe patul de moarte*, sau îndărătul suprafeţelor obiective ale *Vîrstei ingrate* sau ale romanului lui Compton-Burnett, *Părinţi şi copii*, vocea autorului nu este niciodată într-adevăr redusă la tăcere. Ea este, de fapt, unul din motivele pentru care citim romane (vezi cap. VII), şi nu ne simţim niciodată deranjaţi de ea în afară de cazul în care autorul face prea mare caz de propria sa naturaleţe superioară.

ORDONAREA INTENSITĂŢILOR

Altă consecinţă a încurcării ţelurilor cu mijloacele este incapacitatea de a recunoaşte că nu se poate concepe ca o calitate, oricît de dezirabilă să se potrivească în egală măsură la toate compartimentele operei. Chiar şi cel mai înalt platou este mai puţin interesant decît un munte, şi constituie o aberaţie din partea criticii să discute astfel de parcă romancierul care izbuteşte cel mai bine ar fi acela la care fiecare rînd este la fel de viu şi de intens ca toate celelalte.

Dacă un romancier ar putea dobîndi o atare intensitate uniformă a indiferent cărei calităţi i se pare lui mai importantă, se va fi aşteptînd el oare ca cititorul să se caţere singur pînă la altitudinea necesară aprecierii acelei prime fraze elevate? Romancierului care vede misiunea sa rezidînd parţial în ordonarea intensităţilor, cu fiecare pisc şi fiecare vîlcea aşezate unde trebuie, nu i se pun probleme teoretice aici; singura sa problemă este să-şi înveţe meşteşugul. Dispus să lucreze cu multe şi diferite forme de intensitate, el poate, asemenea lui Henry James, să-şi manevreze punctele culminante recunoscînd faptul că nu toate momentele pot fi tratate ca atare. Imediateţea fizică, de pildă, căutată de unii romancieri moderni ca şi cînd ar fi întotdeauna o virtute, este o armă care poate distruge uşor o operă dacă este folosită fără discernămînt. În *Fraţii Karamazov* percepem multe momente de durere şi plăcere fizică, dar Dostoievski ştia cînd trebuie să se reţină. Trebuie să simţim zdrelirea degetului Lizei cît mai tare cu putinţă, şi o simţim. „Liza trase ivărul de la uşă, vîrî degetul în deschizătură şi trînti uşa cu toată puterea, prinzîndu-şi-l acolo. Zece secunde mai tîrziu, eliberîndu-şi degetul, se îndreptă uşor spre jilţul ei, se aşeză ţeapănă în el şi-şi privi cu luare aminte degetul înegrit şi sîngele care-i mustea de sub unghie. Îi tremurau buzele pe cînd îşi repeta într-una: «Sînt o nenorocită, o nenorocită, o nenorocită, o nenorocită»". Dar cînd ajungem la agonia lui Karamazov şi a lui Smerdiakov nu mai simţim nimic. Ce i-am spune lui Dostoievski dacă el ar fi redat cu deplină însufleţire durerea din ţeasta lui Grigori cînd Dimitri îl loveşte cu pisălogul? Din fericire el nu ne transmite aproape nimic în afară de senzaţiile şi reacţiile lui Dimitri, aşa încît crima acestuia

este menținută în ceea ce, pentru această povestire, reprezintă perspectiva adecvată.

Exact același control este necesar în utilizarea intimității psihice puternice. Pare oare ceva mai searbăd acum ca „intensitățile" unora din acele experimente timpurii în tehnica fluxului conștiinței? „Zbor ... Visez ... Am adormit ... Vi ... Vise ... Zbo ... Sfîrșitul". Așa trece în neființă biata Fräulein Else a lui Schnitzler, cu mult înainte în 1923. Dar ea nu este cu adevărat moartă, moartă așa cum Falstaff e mort după descrierea jupînesei Quickly sau cum e mort Don Quijote:

> Moartea veni în cele din urmă pentru Don Quijote, după ce a primit sfînta cuminecătură și încă odată, cu multe argumente puternice, și-a exprimat oroarea față de cărțile cavalerești. Notarul care era de față observă că nu citise în nici una din acele cărți despre vreun cavaler rătăcitor dîndu-și sufletul în propriul său pat atît de liniștit și într-un chip atît de creștinesc. Și astfel, în mijlocul lacrimilor și jeluirilor celor de față, își dădu el duhul; adică, muri. Dîndu-și seama că prietenul lor nu mai era, ajutorul de preot îi ceru notarului să fie martor faptului că Alonso Quijano cel Bun, îndeobște cunoscut ca Don Quijote, era mort într-adevăr, acest lucru fiind necesar pentru ca vreun alt autor în afară de Cid Hamete Benengeli să nu poată avea prilejul de a-l reînvia în mod fals și de a scrie nesfîrșitele istorisiri ale aventurilor sale [57].

Chiar și această ultimă notă hazlie, cea mai străveche aluzie că la urma urmelor nu citim decît o carte, nu contestă realitatea morții cît încearcă să procure însăși senzația ei, ceea ce nu s-ar fi dobîndit dacă s-ar fi încercat pătrunderea în conștiința lui Don Quijote. Eroarea lui Schnitzler în *Fräulein Else* nu constă, desigur, în faptul de a fi intrat în mintea personajului ci de a fi pătruns acolo într-un moment inoportun și într-un scop nepotrivit [58].

Vom fi atenți, firește, să nu subestimăm realizările tehnice ale autorilor moderni întrucît ei au creat grade de intensitate psihică și fizică care ar fi stîrnit invidia multor autori din trecut. Ori de cîte ori o asemenea intensitate este potri-

vită efectului preconizat pentru întreaga operă, noile procedee se pot dovedi utile (cap. X, mai jos). Ele pot chiar fi menţinute de-a lungul unei opere întregi, ocolind mijlocirea unei minţi interpretative, dacă lucrarea este scurtă şi dacă emoţiile şi ideile tratate sînt simple. Autorul care, asemeni lui Alain Robbe-Grillet, doreşte ca noi să simţim şi să percepem pînă în cele mai mici detalii gelozia ucigătoare, poate acum realiza acest lucru cu o intensitate aproape insuportabilă. Limitîndu-ne pur şi simplu la senzaţiile şi gîndurile soţului, aflat în descompunere, din *Gelozie*, Robbe-Grillet ne poate face să trăim o concentraţie a senzaţiei imposibil de atins în vreun alt mod [59]. El a adăugat, de fapt, un nou condiment în vederea atingerii acestui ţel; nedescriind niciodată persoana, acţiunile, sau gîndurile soţului, ci pur şi simplu lăsîndu-ne să deducem realitatea sa din ceea ce este lăsat nespus, el ne încuie, ca să zicem aşa, în camera de luat vederi într-o măsură mai mare decît în oricare operă ficţională anterioară.

> Tot ce mai rămîne este o pată mare şi neagră contrastînd cu suprafaţa prăfuită a ogrăzii. Este picătura de ulei care s-a prelins din motor, mereu în acelaşi loc.
>
> E uşor să faci să dispară această pată, mulţumită ochiurilor din sticla grosieră a ferestrei [prin care soţul, am dedus noi, priveşte]: suprafaţa înegrită trebuie adusă doar în proximitatea unuia din ochiurile geamului, prin încercări succesive.
>
> Pata începe să crească, una din margini bulbucîndu-se şi formînd o protuberanţă rotunjită, mai mare în sine decît obiectul iniţial. Dar cîteva fracţiuni de centimetru mai încolo, această bulbucătură se transformă într-o serie de minuscule semilune concentrice care se micşorează pînă cînd ajung doar nişte linii, în timp, ce cealaltă margine a petei se chirceşte, lăsînd în urmă un apendice în formă de lujer care se bulbucă la rîndu-i timp de o secundă; apoi brusc totul dispare.
>
> În spatele sticlei, acum, în unghiul determinat de cadrul vertical central şi de rama orizontală, se află numai culoarea grej a pietrişului prăfos care constituie suprafaţa ogrăzii.

> Pe peretele opus, centipedul se află la locul său, în pata sa semnalizatoare, drept în mijlocul panoului.

În *Gelozie* un asemenea detaliu, iterativ şi aparent lipsit de semnificaţie, este pus să transporte o mare încărcătură emotivă, pentru că noi ne-am cufundat din ce în ce mai adînc în conştiinţa torturată care produce observaţiile netulburate. Dar *Gelozia* nu are nici 35000 de cuvinte — cu ceva peste o treime mai lungă ca ultimul monolog interior al lui Molly Bloom. Putem rezista fără medierea nimănui, unor senzaţii sau emoţii neprelucrate raţional timp de o sută cinci zeci de pagini scurte. Dar nu este un simplu accident că *Gelozie* este o carte atît de scurtă. Efectul unui asemenea roman este acela al unui monolog dramatic extins, o expresie intensă a unei calităţi a minţii sau a sufletului, în mod deliberat nejudecată, în mod deliberat neplasată, izolată de restul experienţei umane. Este aşadar înrudită în mai mică măsură cu formele tradiționale de ficțiune decît cu poezia lirică.[60]

Ar fi curată absurditate să se pretindă că pasiunea pentru realism care a produs asemenea experimente a fost nejustificată. Nici o teorie care a contribuit la stimularea prozei beletristice valoroase nu trebuie discreditată cu uşurinţă; oricît de unilaterală ar putea să pară. Mai mult decît atît, interesul pentru realism nu este o „teorie" şi nici măcar o combinaţie de teorii care să poată fi proclamată adevărată sau falsă; este expresia a ceea ce oamenii la un moment dat au preţuit cel mai mult, şi ca atare nu poate fi atacat sau apărat cu argumente de ordin raţional. Se poate arăta, cred, că a avut uneori consecinţe dăunătoare în mîinile unor dogmatici, dar putem fi siguri pe deplin că oricare doctrină exclusivistă am încerca să i-o substituim ar fi tot atît de periculoasă.

Din fericire, alternativa la realismul dogmatic nu este antirealismul dogmatic. Există multe alte trasee pe care le putem urma; indiferent de cel pe care îl alegem, reuşita noastră va depinde de păstrarea vie în amintire a sfatului cu care Robert Louis Stevenson l-a prevenit la un moment

dat pe James: ceea ce face „izbînda unei cărţi", în următoarea poate deveni neavenit sau anost [61].

Odată ce luăm acest antidogmatism în serios, ne trezim cu un noian de întrebări ce iau locul „unicului lucru necesar". Nu doar „cum poate un autor să realizeze intensitatea dramatică?" Ci mai degrabă, „cum poate un autor să fie sigur că momentele sale dramatice cele mai importante vor fi mai degrabă intensificate decît umbrite de elementele înconjurătoare?" [62] „Cum poate autorul să asigure cea mai puternică ironie dramatică, nu întotdeauna, în toate operele, dar ori de cîte ori ironia dramatică este dezirabilă?" „Cum poate un autor să menţină suspense-ul — acea frumuseţe demodată şi mult invectivată — cînd, asemeni majorităţii autorilor, el ţine cu adevărat ca cititorii să-i parcurgă cărţile pînă la capăt?" [63] „Cum poate el împiedica o interpretare sentimentală a personajului X sau o interpretare ostilă a lui Y?" „Cum poate el să se asigure că atunci cînd cutare personaj minte, cititorul nu se va lăsa tras pe sfoară, sau că atunci cînd va fi nevoie, că se va lăsa *într-adevăr*?" Răspunsurile la aceste întrebări şi la numeroase altele similare nu vor conduce în mod necesar la reinscăunarea comentariului, şi cu atît mai puţin la restaurarea oricărui gen de comentariu. Dar ele pot constitui un început în efortul de a înţelege retorica operei ficţionale.

În acest moment, în mijlocul veacului al douăzecilea, putem vedea, în definitiv, cît de uşor este să scrii o povestire care se povesteşte de la sine, eliberată de toate intervenţiile auctoriale, prezentată prin mijlocirea unei tratări consecvente a punctului de vedere. Chiar şi scriitorii netalentaţi pot fi învăţaţi să respecte această a patra „unitate". Dar mai ştim la această oră că folosind procedeul ei nu au învăţat totuşi să scrie romane bune. Dacă se limitează numai la atîta, ei vor şti cum să scrie proză care să arate modernă — mai degrabă poate „modernă timpurie" decît tardivă, dar oricum modernă. Ceea ce mai au încă de învăţat, dacă cunosc numai acest lucru, este arta alegerii a ceea ce trebuie complet dramatizat şi a ceea ce trebuie prescurtat, ceea ce trebuie rezumat şi ceea ce trebuie intensificat. Şi asemenea oricărei arte, aceasta nu poate fi deprinsă urmînd nişte reguli abstracte.

NOTE

[1] Cel mai uşor accesibile în ediţia lui R. P. Blackmur, *The Art of the Novel* (New York, 1947). Pentru unele anticipări ale accentului pus de James pe naraţiunea dramatică, impersonală, vezi lucrarea lui Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850—1870* (New York, 1959).

[2] *Art of the Novel*, p. 46.

[3] Scrisoare către Mrs. Humphry Ward, 25 iulie 1899, *Letters*, ed. Percy Lubbock (London, 1920), I, 332—36.

[4] „The Art of Fiction", publicat pentru prima oară în 1888, retipărit frecvent. Citatele noastre provin din volumul *Henry James: Selected Fiction*, ed. Leon Edel (Everyman ed., 1953), p. 591.

[5] Vezi utilul tablou sinoptic al lui Blackmur din Introducerea sa la *The Art of the Novel*.

[6] *The Twentieth-Century Novel; Studies in Technique* (New York, 1932), p. 468.

[7] *The Method of Henry James* (2d ed.; Philadelphia, 1954), p. 99.

[8] *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* (London, 1930), pp. 121, 122, 137—38. Vezi şi p. 77 şi *passim*.

[9] Kobold Knight, *A Guide to Fiction-writing* (London, 1936), p. 91.

[10] Caroline Gordon and Allan Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), p. 280.

[11] Edd Winfield Parks, „Trollope and the Defense of Exegesis", *Nineteenth-Century Fiction*, VII (March, 1953), 265—71.

[12] Irma Z. Sherwood, „The Novelists as Commentators", în *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker* (New Haven, Conn., 1949, pp. 113—25).

[13] Harvey C. Webster, *Introduction to the Mayor of Casterbridge* (New York, 1948), p. VI.

[14] Aş putea umple o cărticică numai cu pasaje de acest gen. Vezi *Bibliografia*, Secţ. II, A.

[15] „Techniques of Fiction", *Sewanee Review*, LII (1944), 210—25; de asemenea în *On the Limits of Poetry* (New York, 1948), pp. 143—44, 145.

[16] Denis de Rougemont, „Religion and the Mission of the Artist", în *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, ed. Stanley Romaine Hopper (New York, 1952; Harper Torchbook ed., 1957), p. 179. Generalizarea prin asimilare cu „muzica" provine, desigur, din Pater & Co.; cea cu „poezia" din Faulkner, Tate, şi mulţi alţii; cea cu „faptele"

din Mary McCarthy, „The Fact in Fiction", *Partisan Review*, XXVIII (Summer, 1960), 440.

[17] *Dezumanizarea artei.*

[18] Op. cit., pp. 138—39.

[19] *How To Read a Novel* (New York, 1957), pp. 24—25.

[20] Ibid., pp. 10, 222—24. Pentru pledoarii în favoarea „romanului de idei", vezi Lionel Trilling, „Art and Fortune", *The Liberal Imagination* (New York, 1950) şi Melvin Seiden, „Characters and Ideas: The Modern Novel", *The Nation*, CLXXXVIII (April 25, 1959), 387—92.

[21] *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction* (New York, 1959), p. 9. Abordarea lui Lewis nu constituie în nici într-un caz un exemplu atît de flagrant al acestor primejdii ca multe alte exemple pe care le-am putea invoca.

[22] Vezi Elder Olson, „The Argument of Longinus on the Sublime", în *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 232—59, în special pp. 235—36. O dezbatere interesantă asupra lui Longin în termenii interesului modern pentru un „limbaj" poetic universal mai curînd decît pentru structuri distinctive sau tipuri literare este eseul lui Allen Tate, „Longinus and the «New Criticism»", în *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955), în special pp. 175—92. „Longin este pe deplin pregătit să pună degetul pe problema structurii, şi implicit să ne spună că structura nu se află conţinută în «tipul», sau genul formal, un corpus viabil de convenţii speciale, aşa cum ne oferă poemul liric, oda, sau poemul epic, ci există în limba poemului" (p. 184).

[23] „Instrucţie şi distracţie", „Instrucţia" îl determină să facă o vagă apologie moralităţii din opera sa, în al patrulea paragraf de la sfîrşit.

[24] John Dryden, „An Essay of Dramatic Poesy".

[25] „Notes on Love's Labour's Lost", *Essays and Lectures on Shakespeare* (Everyman ed., 1906), pp. 42, 45.

[26] Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), mai ales cap. V, secţ. II. Pentru efectele criticii asupra pierderii distincţiilor dintre tipurile literare, vezi *Introducerea* lui R. S. Crane la *Critics and Criticism*, p. 14. Critica mai veche, subliniază Crane altundeva, a mediat între „poezia universală" şi „poemele individuale" prin referirile la „diferitele genuri poetice recunoscute". Criticii moderni sînt în special interesaţi de „acele distincţii cuprinzătoare ale calităţii poetice ce pot fi identificate prin mînuirea cuvintelor şi subiectelor de către poet indiferent de «formele» particulare pe care le asumă compoziţia sa"

(The Languages of Criticism and the Structure of Poetry), Toronto, 1953, pp. 95—96.

[27] *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, pp. 302—14. Clasificarea operelor ficționale de către Frye în patru tipuri, romanul, „romance", confesiunea și anatomia, cu cele șase combinații posibile pe care în mod logic le generează acestea patru, ne recheamă în minte faptul că „un mare autor de «romance» trebuie să fie analizat în funcție de convențiile pe care și le-a ales". Din nefericire cele zece tipuri ale lui Frye sînt de puțin ajutor ca bază a aprecierilor asupra tehnicii, întrucît ele ne oferă grupuri de opere care încă sînt prea mari și prea eterogene ca să poată fi mînuite, grupuri ce se disting unul de celălalt mai puțin în baza unei inducții ce pornește de la efectele lor comune, cît în temeiul unei clasificări deductive a materialelor reprezentate (de ex., „Deosebirea esențială dintre roman și «romance» rezidă în concepția diferită de caracterizare a personajelor"). Prin aceasta însă nu negăm subtilitatea și eficacitatea clasificării lui Frye pentru obiectivele sale speciale.

[28] *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 228. Toate referirile ulterioare la numărul paginilor vor avea în vedere fără alte specificații această ediție a prefețelor lui James.

[29] *The English Novel*, pp. 89—90. Pentru o excelentă privire de ansamblu asupra îndemnurilor de a face realism din critica imediat anterioară lui James, vezi Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850—1870* (New York, 1959) ch. IV.

[30] „Techniques", *Southern Review*, I (July, 1935), 33.

[31] James Weber Linn and Houghton Wells Taylor, *A Foreword to Fiction* (New York, 1935), p. 33.

[32] Vezi, spre exemplu Bernard DeVoto, *The World of Fiction* (New York, 1950), pp. 157—225: „... există un criteriu absolut. Dacă un cititor lasă un roman neisprăvit, cel mai înalt tribunal a pronunțat un verdict împotriva căruia nu se poate face apel. ... El își va continua lectura atîta vreme cît rămîne interesat, ceea ce va să zică atîta timp cît crede [că] ce se întîmplă pe pagină [este un eveniment real] ..." (p. 157).

[33] Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957).

[34] Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp*, mai ales pp. 136, 138, pentru prezentarea cîtorva intensități prețuite în perioada romantică.

[35] „Charles de Bernard and Gustave Flaubert", *French Poets and Novelists* (London, 1884), p. 201. Eseul este indispensabil pentru înțelegerea realismului propriu lui James.

[36] „Trebuie să-i recunoaștem artistului dreptul de a dispune de subiectul său, ideea sa, *donnée*-ul său: critica noastră se apleacă numai

asupra a ceea ce el face din ele" („The Art of Fiction", p. 559). Criticii au văzut uneori în aceasta acordarea acelorași cote valorice tuturor subiectelor. Dar James nu uită niciodată că „există grade de merit între subiecte" (*The Art of the Novel*, p. 309). Numai criticului, nu și artistului, îi tăgăduiește dreptul de a decide. Însă atunci cînd se ocupă de Flaubert, James pare să ia în discuție subiectul însuși.

[37] Pentru o dezbatere utilă asupra strădaniilor lui James de a nu dezavantaja nici arta nici viața, vezi René Wellek, „Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX (November 1958), 293—321, mai ales, p. 298—306.

[38] *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (New York, 1947). Indicele excelent al acestei ediții face de prisos aici orice trimitere la pagină. Cu excepția unor specificări exprese, deci, paginile citate vor continua să se refere la prefețele din *The Art of the Novel.*

[39] A. W. von Schlegel, „Shakespeare", din Prelegerea XXIII, în volumul *Lectures on Dramatic Art and Literature*, citat reprodus după versiunea engleză a lui John Black (1815) și A. J. W. Morrison (1846) p. 370. Reeditate în *Criticism*, *The Major Texts*, de W. J. Bate (New York, 1952), p. 420. S-a scris prea puțin în critică despre recunoașterea incompatibilităților diferitelor efecte. Vezi în această ordine de idei E. E. Stoll: „Efectul tragic cel mai intens și o strictă probabilitate psihologică sînt în mod curent incompatibile; ... și întrucît efectul cel mai intens este țelul și finalitatea acestei arte ca de altfel a oricăreia, ce nespus de bine ar fi dacă am adopta sincer și cinstit o convenție, o simplificare sau scurtătură, pentru a-l asigura!" (*Shakespeare and Other Masters*, Cambridge, Mass., 1940; p. 329). Vezi și nota 6 la cap. VI de mai jos, precum și Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (London, 1957).

[40] „The Novels of George Eliot", *Atlantic Monthly*, October, 1866, p. 485.

[41] Vezi Abrams, *op. cit.*, pp. 241—49.

[42] „François Mauriac and Freedom", în vol. *Literary and Philosophical Essays*, citat reprodus după versiunea engleză semnată de Anette Michelson (London, 1955), p. 16. Publicat inițial ca recenzie la romanul lui Mauriac *La fin de la nuit* în *Nouvelle Revue Française* (februarie, 1939). Există indicii recente (ianuarie, 1961) că Sartre, asemenea multora dintre tovarășii săi, s-ar afla într-un proces de revizuire a noțiunilor care stau la baza acestor teorii. Dar chiar dacă se va adeveri acest

lucru, nu va fi afectată utilitatea sa aci, ca exemplu reprezentativ extrem.

[43] *What Is Literature?*, în versiunea engleză semnată de Bernard Fretchtman (London, 1950), pp. 228—29

[44] *Ibid.*, n. 11, p. 229. „Nu este posibil şi nici nu este de dorit să se limiteze toate romanele la povestea unei singure zile. ... A dedica o carte unui răstimp de douăzeci şi patru de ore mai degrabă decît unei ore sau unei ore mai degrabă decît unui minut, presupune intervenţia autorului şi a unei alegeri transcendente. Va fi necesar deci să se mascheze această alegere prin procedee pur estetice... minţind pentru a respecta adevărul". Un exemplu destul de amuzant l-a furnizat un film britanic realizat în 1959 (Omul de la etaj) care a încercat să urmeze în litera lor principiile lui Sartre privitoare la realismul total, înfăţişînd o acţiune care durează optzeci şi opt de minute, filmul însuşi durînd optzeci şi opt de minute, o ilustrare a exacerbării respectării cu sfinţenie a principiilor. Cronicarii s-au dovedit din cale afară de nerecunoscători faţă de „realismul durativ absolut".

[45] „Sartre et le roman", *Haute École* (Paris, 1950), p. 181.

[46] Vezi discuţia ei asupra modului în care diferă metodele de atingere a acestui ţel: cele folosite de „georgieni" printre care se numără pe sine, pe Forster, pe Lawrence, pe Joyce, pe Eliot — de cele uzitate de „edwardieni", Bennett, Galsworthy, şi Wells („Mr. Bennett and Mrs. Brown", eseu apărut în *The Hogarth Essays*, volum editat de Leonard şi Virginia Woolf [Garden City, N.Y., 1928], p. 3—29; de asemenea „Modern Fiction", în volumul *The Common Reader* London, 1925; New York, 1953, p. 154—55).

[47] *The Common Reader*, p. 148—49. *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942), p. 38.

[48] *Pilgrimage* (New York, 1938), I, 10.

[49] Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 74. Vezi mottourile la acest capitol.

[50] *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, Calif., 1954, p. 6, 7.

[51] *The Poetry of Experience*, p. 135.

[52] Sursele pentru aceste dispute în legătură cu subiectul sînt atît de numeroase că orice formă de citare succintă ar crea o imagine falsă. Cititorul care nu cunoaşte *loci classici* are un bun punct de pornire în lucrarea lui Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (New York, 1959), p. 275—307.

[53] Allott, „Plot and Story“, *ibid.*, p. 241—51. Vezi cap. V, p. 120 şi urm.

[54] Vezi Sartre, „Ce este scrisul?“ şi „De ce se scrie?“, în *Ce este literatura?*

[55] Vezi, de exemplu, p. 272 a ediţiei londoneze din 1917.

[56] John E. Tilford, Jr., „James the Old Intruder“, *Modern Fiction Studies*, IV (Summer, 1958), 157—64. Date suplimentare asupra agravării procesului pot fi obţinute făcînd o comparaţie între lucrarea mai veche a lui Joseph Warren Beach asupra lui James cu noua sa Prefaţă scrisă pentru acea lucrare trei zeci de ani mai tîrziu (*The Method of Henry James*, p. LXXVI-LXXXI, 60-61), Flaubert a fost supus aceluiaşi tratament; este uşor să demonstrezi că el violează standardele impersonalităţii, pe care nu a căutat niciodată să le urmeze.

[57] Citat reprodus după versiunea engleză datorată lui Putnam.

[58] Cred că nu mai este nevoie să spun că nu consider întotdeauna moartea drept un moment impropriu pentru redarea mişcărilor intime ale psihicului. Povestirea lui Katherine Anne Porter „The Jilting of Granny Weatherall“ reprezintă o măiestrită prezentare „interioară“ a ultimelor momente ale eroinei. Rezistînd tentaţiei de a fi *ad literam* şi realistă în raport cu limbajul eroinei, şi adunînd laolaltă în ultimele gînduri toate firele temei „înşelării speranţelor de iubire“, ea izbuteşte o moarte foarte mişcătoare: „Pentru a doua oară nu se văzu nici un semn. Din nou nici un mire şi nici un preot în casă. Ea nu-şi putea aminti de nici o altă supărare, pentru că această durere le ştergea pe toate celelalte. O, nu, nu există nimic mai crud ca acest lucru — n-am să pot ierta niciodată. Ea se întinse şi suflînd adînc stinse lumina“.

[59] *La Jalousie* (Paris, 1957), trad. de Richard Howard: *Jealousy* New York, 1959).

[60] Vezi Vivian Mercier, „Arrival of the Anti-Novel“, *Commonweal*, LXX (May 8, 1959), 149—51.

[61] „A Humble Remonstrance“, *Memories and Portraits* (London, 1887), p. 286. Eseul a fost retipărit de mai multe ori, dar nu este chiar aşa de cunoscut ca „The Art of Fiction“, al lui James pe care urmărea să-l extindă şi să-l corecteze.

[62] „... cînd anume să dramatizeze şi cînd să nareze, constituie problema romancierului“ (George Meredith în *Westminster Review*, LXVII April, 1857, 616, citat după Stang, *Theory of the Novel*, p. 105).

[63] N-aş dori să mi se ceară dovezi, dar am bănuiala că mulţi în afara lui Yeats au elogiat *Ulise* ca fiind o operă genială fără să fi fost suficient de interesaţi ca măcar să-l isprăvească (vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 545).

III

REGULI GENERALE, II: „TOȚI AUTORII AR TREBUI SĂ FIE OBIECTIVI"

„Personajele unui romancier trebuie să fie alături de el atunci cînd se duce la culcare și cînd se trezește din vis. El trebuie să învețe să să le urască și să le iubească". — TROLLOPE

„Cu cît simți un lucru mai puțin, cu atît ai mai multe șanse să-l exprimi așa cum este în realitate". — FLAUBERT

„Un prozator în extaz... nu poate fi moderat, temperat sau succint... El nu se poate detașa ... În silajul unui lucru atît de mare și devorant cum e fericirea, el în mod necesar trădează plăcerea mult mai neînsemnată dar, pentru un scriitor, întotdeauna destul de aleasă, de a apărea tronînd pe pagină, senin și indiferent". — Naratorul în povestirea lui J. D. Salinger, „Seymour: O prezentare".

„Dl. de Maupassant este remarcabil de obiectiv și de impersonal, dar ar ajunge prea departe dacă ar trebui să nutrească convingerea că a reușit să se sustragă propriilor sale cărți. Se vorbește despre el cu emfază, chiar și numai pentru a ni se spune cît de lesne... și-a descoperit dînsul această impersonalitate". — HENRY JAMES

„Firește, îți exprimi de fapt vederile prin intermediul lui Maury; dar ai fi cu totul altul dacă ți le-ai afirma în mod deliberat ca propriile tale vederi". — MAXWELL PERKINS, într-o scrisoare adresată lui F. Scott Fitzgerald.

UN AL DOILEA TIP de criteriu general, comun multora dintre fondatorii romanului modern, se referă la starea de spirit sau sufletească a autorului. Un număr surprinzător de mare de scriitori, chiar şi dintre aceia care şi-au considerat propriul scris drept „auto-expresie“, au căutat să se elibereze într-un fel de tirania subiectivităţii, făcîndu-se ecoul cerinţei goetheene ca „fiece efort sănătos... să fie îndreptat dinspre lumea interioară către cea exterioară“ [1]. Din timp în timp alţii s-au ridicat să apere alinierea, angajarea, implicarea. Dar, cel puţin pînă foarte de curînd, principala cerinţă a acestui secol a fost îndreptată spre obţinerea unui anumit gen de obiectivitate.

Asemenea tuturor termenilor de acest fel, totuşi, obiectivitatea înseamnă multe lucruri. Subiacent termenului şi numărului mare de sinonime ale sale — impersonalitate, detaşare, dezinteresare, neutralitate etc. — distingem cel puţin trei calităţi separate: neutralitate, imparţialitate şi impasibilitate.

NEUTRALITATEA ŞI „ALTER EGO-UL AUCTORIAL“

Obiectivitatea la un autor poate însemna mai întîi, o atitudine de neutralitate faţă de toate valorile, o încercare de a relata toate lucrurile, bune sau rele. Asemenea multor entuziasme literare, în domeniul romanului pasiunea pentru neutralitate a fost importată din alte arte relativ tîrziu. În 1818 Keats făcea genul de afirmaţie pe care romancierii aveau să o îmbrăţişeze numai odată cu Flaubert. „Caracterul poetic... nu are caracter... Trăieşte în exuberanţă, fie ea dezgustătoare sau înălţătoare, înaripată sau josnică, înzestrată sau dezmoştenită, meschină sau generoasă. Se desfată în aceeaşi măsură concepîndu-l pe Iago ca şi pe Imo-

gen. Ceea ce şochează pe înţeleptul plin de virtute îl încîntă pe Poetul cameleonic. Apetitul pentru partea întunecată a lucrurilor nu e mai dăunător decît înclinaţia manifestată pentru partea lor luminoasă; pentru că atît una cît şi cealaltă duc la speculaţie" [2]. Trei decenii mai tîrziu Flaubert recomanda o neutralitate similară romancierului care aspira să devină poet. Pentru el modelul îl reprezenta atitudinea omului de ştiinţă. „Odată ce am cheltuit suficient de mult timp", afirmă el, „tratînd sufletul omenesc cu imparţialitatea pe care o demonstrează fizicianul studiind materia, vom fi făcut un uriaş pas înainte" [3]. Arta trebuie să atingă „folosindu-se de o metodă necruţătoare, precizia ştiinţelor fizice" [4].

Nu cred că mai e cazul să arăt că nici un autor nu poate atinge vreodată acest gen de obiectivitate. Cei mai mulţi dintre noi ar renunţa astăzi, asemenea lui Sartre, la analogia cu ştiinţa chiar dacă recunoaştem că ştiinţa este obiectivă în acest sens. Cu atît mai mult cu cît ştim cu toţii că o lectură atentă a indiferent cărei declaraţii în favoarea neutralităţii artistului va dezvălui o angajare, există întotdeauna o valoare mai profundă în raport cu care neutralitatea este considerată a fi bună. De pildă Cehov începe suficient de curajos apărarea neutralităţii, dar nu poate scrie trei propoziţii fără să-şi dezvăluie simpatiile. „Mă tem de cei care caută tendinţa printre rînduri, şi care sînt hotărîţi să mă considere fie liberal fie conservator. Nu sînt nici liberal, nici conservator, nici nu sînt un adept al progresului treptat, nu sînt nici călugăr, nici indiferentist. Mi-ar plăcea să fiu un artist liber şi nimic mai mult. ...N-am nici o preferinţă nici pentru jandarmi, nici pentru măcelari, nici pentru savanţi, nici pentru scriitori, nici pentru tînăra generaţie. Mărcile comerciale şi etichetele le consider o superstiţie" [5]. Dacă libertatea şi arta sînt bune, cum rămîne cu superstiţia? Curînd el se angajează în repudierea făţişă a pledoariei pentru „indiferenţă" de la care pornise. „Pentru mine cel mai sfînt dintre cele sfinte este trupul omenesc, sănătatea, inteligenţa, talentul, inspiraţia, iubirea, şi cea mai absolută libertate — libertatea de sub imperiul violenţei şi al minciunii, indiferent sub ce formă ar apărea acestea" (p. 63). Veşnic, întruna, el îşi

trădează în acest mod adeziunea cea mai pătimaşă faţă de ceea ce adesea denumeşte obiectivitate.

> Artistul nu trebuie să fie judecătorul personajelor sale şi al convorbirilor lor, ci numai un martor imparţial. Odată am auzit fără să vreau o discuţie dezlînată între doi ruşi, despre pesimism; nu s-a ajuns la nici o rezolvare, — dar misiunea mea e să relatez conversaţia exact cum am auzit-o, şi să las juriul, adică cititorii, s-o evalueze. Unica mea treabă este talentul, cu alte cuvinte capacitatea... de a ilumina personajele şi de a le vorbi limba (pp. 58—59).

A „ilumina", însă potrivit căror lumini? „Un scriitor trebuie să fie la fel de obiectiv ca un chimist; trebuie să abandoneze modalitatea subiectivă; trebuie să ştie că mormanele de gunoi joacă un rol respectabil într-un peisaj, şi că pasiunile nocive sînt tot atît de inerente vieţii ca şi cele binefăcătoare" (pp. 275—76). Cu trecerea timpului ne-am deprins să examinăm asemenea declaraţii astfel: este oare bine să fim fideli faţă de ceea ce este „inerent"? Este oare bine să includem chiar toate porţiunile „peisajului"? Şi dacă da, de ce? Potrivit cărei scări de valori? Repudierea unei scări valorice presupune în mod necesar existenţa alteia.

Refuzul de a discuta despre neutralitatea auctorială din simplul motiv al acestei elementare şi fireşti confuzii dintre neutralitatea faţă de *unele* valori şi neutralitatea faţă de *toate* ar reprezenta, totuşi, o eroare gravă. Purificat de excesele polemice, atacul asupra subiectivităţii pare să se sprijine pe o sumă de intuiţii importante.

Spre a izbuti în scrierea unor anumite tipuri de lucrări, unii romancieri găsesc cu cale să repudieze toate cauzele intelectuale sau politice. Cehov nu se vrea, ca artist, nici liberal nici conservator. Flaubert, scriind în 1853, susţine că însuşi artistul care recunoaşte cerinţa de a fi un „gînditor triplu", însuşi artistul care recunoaşte nevoia de idei în masă, „trebuie să nu aibă nici religie, nici patrie, nici convingeri sociale" [6].

Spre deosebire de cerința pentru o neutralitate totală, această cerință nu va fi niciodată respinsă, și nu va avea de suferit de pe urma deplasărilor de accent în teoria literară sau în moda filozofică. Asemenea cerinței diametral opuse a lui Sartre, și a altor existențialiști, ca artistul să fie în mod plenar *engagé*, validitatea sa depinde de genul de roman pe care îl scrie autorul. Unii artiști mari s-au dedicat cauzelor timpului lor, alții nu. Unele opere par a fi afectate de încărcătura lor partizană (multe din lucrările lui Sartre însuși, de pildă, în ciuda absenței comentariului auctorial) iar altele par a fi capabile să absoarbă o mare cantitate de dăruire (*Divina Comedie*, *Patru Cvartete*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Întuneric la Amiază*, *Pîinea și Vinul)*. Se pot găsi întotdeauna exemple care să demonstreze oricare din aspectele cazului; dar criteriul de verificare se pune în alți termeni dacă finalitățile specifice ale artistului îi dau posibilitatea să realizeze ceva în baza orientării sale, și nu dacă pur și simplu această orientare există sau nu.

Fiecare se pronunță împotriva prejudecăților tuturor celorlalți și în favoarea propriei sale angajări în direcția adevărului. Nouă, tuturora, ne-ar place ca romancierul să acționeze la nivelul propriei noastre pasiuni pentru adevăr și dreptate, pasiune care, prin definiție, nu este cîtuși de puțin parțială. Argumentul în favoarea neutralității este astfel folositor numai în măsura în care îl avertizează pe romancier că el are numai rareori posibilitatea să-și toarne în lucrare prejudecățile sale neprelucrate. Cu cît are un acces mai profund spre permanențe, cu atît mai probabilă va fi cîștigarea co-operării cititorului competent. În timp ce scrie, autorul trebuie să fie asemenea cititorului ideal, descris de Hume în „Etalonul gustului", care, pentru a reduce deformările produse de prejudecăți, se consideră pe sine ca „omul în general" și uită, pe cît este cu putință, de „ființa sa individuală" și de „împrejurările sale particulare".

A prezenta astfel lucrurile echivalează cu a minimaliza importanța individualității auctoriale. În timp ce scrie, autorul nu crează pur și simplu un „om în general" ideal și impersonal, ci o versiune îmbunătățită a „sinelui propriu" care este deosebită de cea a autorilor implicați așa cum îi întîlnim în operele altor scriitori. Într-adevăr pentru unii

romancieri actul scrisului părea să-i descopere pe ei lor înşile, creindu-i în acelaşi timp. După cum afirmă Jessamyn West, uneori „numai prin scrierea povestirii romancierul poate descoperi — nu povestirea sa — ci pe scriitorul ei, scribul oficial, dacă ne putem exprima astfel, al acelei naraţiuni“ [7]. Dacă denumim acest autor implicat „scrib oficial“, sau dacă adoptăm termenul recent resuscitat de către Kathleen Tillotson — „alter ego“-ul auctorial —[8] este clar că imaginea pe care o obţine cititorul în legătură cu această prezenţă reprezintă unul dintre cele mai importante efecte ale autorului. Indiferent cît de impersonal ar încerca el să fie, cititorul său va construi inevitabil o imagine a scribului oficial care scrie în acest mod — şi desigur că scribul oficial nu va fi niciodată neutru faţă de toate valorile. Reacţiile noastre faţă de diferitele sale ataşamente, secrete sau făţişe, ne vor ajuta să ne determinăm poziţia faţă de operă. Rolul cititorului în această relaţie trebuie să-l rezervăm pentru discuţia din cap. V. Problema care ne preocupă în momentul de faţă este aceea a relaţiei complicate dintre aşa-numitul autor real şi diferitele versiuni oficiale ale sale.

Spunem diferite versiuni, căci indiferent cît de sincer ar încerca să fie un autor, diferitele sale opere vor implica diferite versiuni, diferite combinaţii ideale de norme. La fel cum scrisorile personale ale cuiva implică versiuni diferite ale personalităţii sale, depinzînd de caracterul modificat al relaţiilor cu fiecare corespondent şi cu scopul fiecărei scrisori, tot astfel scriitorul, cînd porneşte la drum, adoptă un aer diferit în raport cu nevoile operelor particulare.

Aceste diferenţe sînt extrem de pregnante atunci cînd alter ego-ul capătă un rol făţiş, elocvent, în povestire. Cînd comentează, Fielding furnizează dovezi explicite cu privire la un proces modificabil de la operă la operă; nici o unică versiune a lui Fielding nu transpare din lectura satirei *Jonathan Wild* a celor două mari „poeme eroi-comice în proză“ *Joseph Andrews* şi *Tom Jones*, şi a acelui hibrid buclucaş *Amelia.* Există multe asemănări între ele, desigur; toţi autorii implicaţi pun preţ pe bunăvoinţă şi pe generozitate; toţi deplîng brutalitatea parvenitismului. În aceste privinţe şi în multe altele ei nu se pot deosebi de cei mai mulţi autori implicaţi ai majorităţii operelor însemnate scrise pînă la

începutul secolului nostru. Dar cînd descindem de la acest nivel de generalitate spre a privi la ordonarea particulară a valorilor din fiecare roman, descoperim o mare varietate. Autorul lui *Jonathan Wild* este de la sine înţeles extrem de preocupat de treburile publice şi de ambiţia neînstrunită a „oamenilor mari" ce parvin la putere în această lume. Dacă am avea numai acest roman al lui Fielding, am deduce că în viaţa sa reală el era mult mai unilateral implicat în rolul său de magistrat şi de reformator al moravurilor publice decît ne-o sugerează autorul implicat al lui *Joseph Andrews* şi *Tom Jones* — ca să nu mai vorbim de *Shamela* (ce am deduce în legătură cu Fielding dacă n-ar fi scris alt nimic decît *Shamela !*). Pe de altă parte autorul care ne dă bineţe pe întîia pagină a *Ameliei* n-are nimic din acel aer de şagă combinat cu nepăsare aristocratică, pe care îl întîlnim de la început în *Joseph Andrews* şi în *Tom Jones*. Să presupunem că Fielding n-ar fi scris altceva decît *Amelia*, saturată, aşa cum este, de genul de comentariu pe care îl întîlnim la început:

> Diferitele accidente care s-au abătut asupra unui cuplu foarte respectabil după dobîndirea statutului matrimonial vor face obiectul povestirii care urmează. Nefericirile prin care le-a fost dat să treacă au fost, unele din ele, atît de intense, şi incidentele care le-au dat naştere atît de extraordinare, încît păreau să reclame nu numai răutatea cea mai atroce, ci şi cea mai fertilă inventivitate pe care superstiţia le-a atribuit vreodată Fortunei: deşi dacă o asemenea făptură a avut vreo legătură cu cazul de faţă, sau, dacă într-adevăr o asemenea făptură există în univers, este o chestiune pe care eu n-am nici cea mai mică pretenţie s-o determin în sens afirmativ.

Am putea vreodată să-l detectăm aici pe acel Fielding din lucrările anterioare? Deși autorul *Ameliei* se mai complace încă ocazional în glume și ironii, aerul său general de solemnitate sentențioasă este în strictă concordanță cu efectele foarte speciale ale lucrării ca totalitate. Imaginea noastră despre el se construiește, desigur, numai parțial prin comentariul explicit al autorului; ea se desprinde chiar în mai mare măsură din felul de povestire pe care el alege să o

istorisească. Dar comentariul ne explicitează o relaţie care este prezentă în toate categoriile de ficţiune, chiar dacă ea poate fi trecută cu vederea în ficţiunea fără comentariu.

E straniu că nu avem termeni nici pentru acest „alter ego" creat nici pentru relaţia noastră cu el. Nici unul din termenii noştri pentru diferitele aspecte ale naratorului nu este pe deplin acurat. „Persona", „mască", şi „narator" sînt uneori utilizaţi, dar cel mai adesea ei se referă la vorbitorul din lucrare care este la urma urmei doar unul din elementele create de autorul implicat şi care poate fi separat de el prin ironii transparente. Prin „narator" se înţelege în general „eul" lucrării, dar „eul" este rareori, ca să nu spunem niciodată, identic cu imaginea implicată a artistului.

„Tema", „înţelesul", „semnificaţia simbolică", „teologia", sau chiar „ontologia" — toate acestea au fost folosite spre a descrie normele pe care cititorul trebuie să le perceapă în fiecare operă dacă are de gînd să şi-o însuşească în mod adevărat. Asemenea termeni sînt utili pentru anumite scopuri dar ei pot induce în eroare întrucît aproape inevitabil ajung să pară cauze finale ale operei. Deşi efortul de modă veche de a găsi tema sau morala a fost repudiat în general, cercetarea în stil nou de a revela „semnificaţia" pe care o „comunică" sau pe care o „simbolizează" opera poate duce la acelaşi tip de eroare interpretativă. Este adevărat că ambele tipuri de căutări, oricît de stîngaci realizate, exprimă o nevoie fundamentală: nevoia cititorului de a şti unde se află şi cum se raportează la lumea valorilor — adică de a şti unde doreşte să-l situeze autorul. Dar majoritatea operelor care merită să fie citite au atît de multe „teme" posibile, atît de mulţi analogi mitologici, metaforici sau simbolici, încît a-l afla pe unul din ei, şi a-l proclama ca raţiune de *a fi* a operei, echivalează cu a realiza în cel mai bun caz o foarte mică parte a misiunii critice. Percepem prezenţa autorului implicat nu numai din semnificaţiile decantabile ci şi din conţinutul moral şi emoţional al fiecărui crîmpei din acţiunea şi suferinţa tuturor personajelor. Această percepere se compune, pe scurt, din însuşirea integrală a unui întreg artistic. Această formă totală exprimă valoarea centrală căreia *acest* autor implicat i se dedică, indiferent de partida căreia îi aparţine creatorul său în viaţa reală.

Mai sînt uneori folosiţi alţi trei termeni spre a denumi grupul central de norme şi de alegeri cărora le dau denumirea de autor implicat. „Stilul“ este uneori folosit în sens larg pentru a desemna ceea ce ne oferă un sens, de la cuvînt la cuvînt şi de la rînd la rînd, pe care autorul îl vede mai în profunzime şi îl cîntăreşte mai judicios decît personajele sale prezentate. Dar deşi stilul reprezintă una din principalele noastre surse de intuire a normelor autorului, prin faptul că vehiculează conotaţii atît de puternice privind zonele pur verbale, cuvîntul *stil* exclude percepţiile noastre cu privire la iscusinţa autorului în alegerea personajului, episodului, scenei şi ideii. „Tonul“ în mod similar este folosit cu referire la evaluarea implicită pe care autorul reuşeşte să o transmită îndărătul prezentării sale explicite [8], dar aproape inevitabil termenul sugerează din nou ceva limitat la sfera pur verbală; unele aspecte ale autorului implicat pot fi deduse din variaţiile tonale, dar calităţile sale majore vor depinde de asemenea de faptele palpabile ale acţiunii şi personajelor din povestirea ce se istoriseşte.

În mod similar, „tehnica“ a fost uneori extinsă pentru a include toate semnele perceptibile ale măiestriei autorului. Dacă toată lumea ar folosi termenul de „tehnică“ aşa cum îl utilizează Mark Schorer [10], acoperind cu ajutorul lui aproape întregul evantai de alegeri la care a recurs autorul, atunci acesta ar putea servi de minune ţelurilor noastre. Dar accepţiunea sa este cu mult mai îngustă, şi în consecinţă nu prezintă interes. Ne va satisface doar un termen care să fie tot atît de cuprinzător ca opera însăşi dar să-şi menţină totuşi capacitatea de a atrage atenţia asupra acelei opere ca produs al unei persoane ce a operat alegeri şi evaluări, mai degrabă decît ca lucru în sine. „Autorul implicat“ alege, conştient sau nu, ceea ce noi citim; îl deducem ca fiind o versiune ideală, literară, a omului real; el este suma propriilor sale alegeri.

Numai făcînd distincţia între autor şi imaginea sa implicată putem evita discuţiile irelevante şi neconcludente asupra unor calităţi precum „sinceritatea“ sau „seriozitatea“ auctorială. Deoarece Ford Madox Ford îi socoteşte pe Fielding, pe Defoe şi pe Thackeray drept autorii nemediaţi ai romanelor lor, el trebuie să încheie prin a-i califica drept

nesinceri, întrucît există toate motivele să credem că ei sînt aceia care scriu „pasajele de aspiraţii virtuoase care nu sînt în nici într-un fel aspiraţiile lor proprii“ [11]. După toate probabilităţile el se sprijină pe dovezi exterioare privind absenţa unor aspiraţii virtuoase în cazul lui Fielding. Dar noi dispunem numai de operă ca mărturie pentru singurul gen de sinceritate care ne priveşte: se află oare autorul implicat în armonie cu sine — adică, se află celelalte alegeri ale sale în armonie cu personajul narator explicit? Dacă un narator, care prin fiecare semn demn de încredere ne este prezentat drept purtătorul de cuvînt creditabil al autorului, profesează credinţa în valori care nu-şi găsesc niciodată actualizarea în structură ca întreg, atunci putem vorbi de o operă nesinceră. O operă mare fundamentează „sinceritatea“ autorului său implicat, indiferent de grosolănia cu care omul-autor poate trăda în alte forme de conduită valorile întruchipate în operă. Din cîte putem noi afla, nu este exclus ca singurele momente sincere ale vieţii sale să fi fost trăite în actul scrierii romanului.

Mai mult chiar, în această distincţie dintre autor şi autorul implicat descoperim o poziţie mediană între irelevanţa tehnică a discuţiei despre obiectivitatea artistului şi eroarea nocivă de a pretinde că un autor poate permite intervenţii directe ale propriilor sale probleme sau dorinţe imediate. Marii apărători ai obiectivităţii lucrau asupra unui material important şi erau pe deplin conştienţi de aceasta. Flaubert are dreptate cînd afirmă că Shakespeare nu se bagă oricum în operele sale. Nu sîntem niciodată sîcîiţi cu problemele sale personale nedigerate. Flaubert are de asemenea dreptate cînd o dojeneşte pe Louise Colet pentru scrierea „La Servante“, un atac personal la adresa lui Musset, în care patima distruge valoarea estetică a poemului (9—10 ianuarie 1854). Şi are cu siguranţă dreptate cînd îl sileşte pe eroul versiunii de tinereţe al *Educaţiei sentimentale* (1845) să aleagă între simpla declaraţie confesivă şi opera de artă cu adevărat transpusă.

Dar are el oare dreptate cînd pretinde că nu ştim ce iubea şi ce detesta Shakespeare? [12] S-ar putea — dacă prin asta înţelegem doar că pe baza pieselor nu putem spune cu uşurinţă dacă omul — Shakespeare prefera blondele sau

brunele sau dacă îi simpatiza pe bastarzi, pe evrei sau pe mauri. Dar afirmaţia este categoric eronată dacă vrea să spună că autorul implicat al pieselor shakespeariene este neutru faţă de toate valorile. Noi ştim ce anume a iubit sau a detestat *acest* Shakespeare; este greu de conceput cum ar fi putut altminteri să-şi scrie cît de cît piesele dacă ar fi refuzat să se pronunţe răspicat asupra a cel puţin unul sau două din cele şapte păcate capitale. Revin în capitolul V la chestiunea convingerilor în literatură şi încerc să înregistrez acolo cîteva din valorile faţă de care Shakespeare se simte evident şi tranşant angajat. În marea lor majoritate ele nu sînt valori personale şi capricioase, Shakespeare nefiind prin urmare în chip definitoriu subiectiv. Dar ele constituie fără îndoială violări ale adevăratei neutralităţi; Shakespeare-ul implicat este pe deplin angajat în viaţă, şi nu-şi ascunde reprobarea sa faţă de cei egoişti, nătărăi sau cruzi.

Şi chiar dacă toate acestea ar fi contestate, cu greu putem vedea de ce trebuie să existe o legătură necesară între neutralitatea şi absenţa comentariului. Un autor poate folosi prea bine comentariul spre a-l avertiza pe cititor împotriva judecăţii. Dar dacă am dreptate cînd afirm că neutralitatea nu este cu putinţă, chiar şi comentariul cel mai apropiat de neutralitate va dezvălui un oarecare gen de angajare.

> Trăia cîndva la Berlin, în Germania, un om pe nume Albinus. Era bogat, respectabil, fericit; într-o zi şi-a abandonat soţia de dragul unei amante tinere; iubi; nu fu iubit la rîndu-i; şi viaţa i se isprăvi dezastruos.
>
> Aceasta-i toată povestea şi am fi putut să ne oprim aici de n-ar exista profit şi plăcere în istorisirea în sine; şi deşi există suficient spaţiu pe lespedea unui mormînt pentru a cuprinde, încinsă într-un chenar de muşchi, versiunea prescurtată a vieţii unui om, amănuntele sînt întotdeauna binevenite [13].

Este posibil ca Nabokov să fi epurat vocea naratorului său de toate ataşamentele în afară de unul singur, dar acel „unul singur" este a-tot-puternic: el crede în interesul iro-

nic — şi după cum reiese mai tîrziu — în tragismul autodistrugerii implacabile a unui om. Menţinînd acelaşi ton detaşat, autorul nostru se poate interpune ori de cîte ori o doreşte fără ca prin aceasta să ne tulbure convingerea că el face tot ce e omeneşte cu putinţă să rămînă obiectiv. Descriindu-şi păcătosul, el îl poate califica atît drept un „om periculos“ cît şi „un foarte bun artist, într-adevăr“ fără ca astfel să diminueze încrederea noastră în spiritul său larg. Dar el nu este neutru faţă de toate valorile, şi nici nu pretinde acest lucru.

IMPARŢIALITATEA ŞI ACCENTUL „INECHITABIL“

Obiectivitatea auctorială a însemnat uneori de asemenea o atitudine de imparţialitate faţă de personaje. Mare parte din cele scrise despre obiectivitate de către Flaubert şi Cehov constituie de fapt un apel adresat artistului, să nu măsluiască zarurile, să nu ia pe nedrept partea personajelor sau să le nedreptăţească. Cehov îi scrie unui prieten: „Nu îndrăznesc să-ţi cer să-l iubeşti pe ginecolog şi pe profesor, dar îndrăznesc să-ţi reamintesc de dreptate, care pentru un scriitor obiectiv este mai preţioasă decît aerul pe care îl respiră.“ (*Scrisori asupra nuvelei*, p. 78). Uneori această imparţialitate este făcută să sune precum dragostea, mila sau toleranţa universală: „Nimeni nu-i de vină, şi dacă s-ar putea descoperi vina, aceasta este treaba sanitarilor şi nu a artistului. ...Ea [personajul dumitale] poate acţiona după cum doreşte, dar autorul trebuie să fie înţelegător la maximum“ (pp. 81, 82). Într-adevăr, cele mai multe dintre lucrările ficţionale moderne au fost scrise pornindu-se de la premiza, prin ea însăşi o angajare axiologică fundamentală, că a înţelege totul înseamnă a ierta totul. Dar această premisă este foarte diferită de neutralitatea descrisă în prima secţiune. Scriitorilor care izbutesc să-i facă pe cititorii lor să-şi amîne judecata nu le este indiferent dacă această judecată trebuie suspendată sau nu. După cum a afirmat H. W. Leggett cu aproape trei decenii în urmă, într-o scurtă lucrare devenită clasică asupra rolului a ceea ce el denumeşte „codul“ autorului şi cititorului, romanul modern adesea prezintă cititorului ocazii de a „observa şi de a se abţine să emită o jude-

cată... şi cel puţin în parte satisfacţia cititorului se datorează conştiinţei pe care o capătă asupra propriei sale lărgimi de vederi“ [15].

În practică, nici unui autor nu-i reuşeşte vreodată să creeze o operă în care să poată demonstra o imparţialitate totală, fie că este vorba de un dispreţ suveran, precum cel al lui Flaubert în *Bouvard şi Pécuchet* unde încearcă să „atace totul“, fie de o iertare nediscriminată. Flaubert a putut scrie o sumă de lucruri de parcă le-ar fi atribuit şi lui Shakespeare şi grecilor un gen de imparţialitate care pe aceştia i-ar fi înmărmurit de uimire. „Magnificul William nu ia partea nici unuia“, şi a refuzat să „declame împotriva cametei“ în *Neguţătorul din Veneţia* [15]. Dar Shakespeare nu pretinde niciodată ca Goneril şi Regan să fie puse pe aceeaşi treaptă cu Cordelia în faţa justiţiei, cu toate că sînt judecate potrivit aceluiaşi criteriu. Iar în *Neguţătorul din Veneţia* este atît de departe de imparţialitate încît poate fi pe drept cuvînt acuzat că foloseşte un criteriu dublu în dauna lui Shylock, cel puţin în a doua jumătate a piesei. Evident, el nu acţionează potrivit unei noţiuni abstracte, indiferent care ar fi aceasta, privind tratamentul imparţial al tuturor personajelor. În mod similar, dramaturgii greci n-au pretins niciodată că nu fac nici un fel de distincţie între oameni precum Oedip sau Oreste pe de o parte, şi nătărăi şi netrebnici pe de alta. Deşi ei nu şi-au conceput lucrările în termeni de „alb-negru“, aşa cum pretind curent cei care atacă melodrama, nici nu au redus meritul şi demnitatea umană la înceţoşarea cenuşie.

Chiar şi printre personajele de valoare egală din punct de vedere moral, intelectual sau estetic, toţi autorii manifestă inevitabil preferinţe. Nu se poate realiza un accent egal asupra tuturor, fără a ţine cont de ceea ce crede autorul în legătură cu dezirabilitatea imparţialităţii. *Hamlet* nu este drept cu Claudius. Indiferent cît de tare se străduieşte G. Wilson Knight să ne convingă că l-am judecat greşit pe Claudius [16], şi oricît de dispuşi am fi noi în a recunoaşte că povestea lui Claudius, potenţial vorbind, este tot atît de interesantă ca cea a lui Hamlet, *aceasta* este povestea lui Hamlet şi ca atare nu poate face dreptate regelui. Othello nu este drept faţă de Cassio; Regele Lear nu este drept faţă

de Ducele de Cornwall; Madame Bovary este necinstită față de aproape toată lumea cu excepția Emmei; și în *Portret al artistului în tinerețe* sînt în mod fățiș calomniați toți cu excepția lui Stephen.

Dar cine se sinchisește? Romancierul care se decide să povestească această poveste nu poate în același timp să povestească *acea* poveste; concentrînd interesul, simpatia, sau afecțiunea noastră asupra unui anume personaj, el în mod inevitabil exclude interesului, simpatiei sau afecțiunii noastre un oarecare alt personaj. Și în această privință, ca în atîtea altele, arta imită viața; la fel cum în viața reală sînt în mod inevitabil nedrept cu fiecare, exceptînd propria persoană, sau în cel mai bun caz, cu excepția celor mai apropiați și dragi, tot așa în literatură o imparțialitate desăvîrșită este imposibilă. Este oare *Ulise* drept cu burghezii irlandezi care mișună în jurul lui Bloom, Stephen și Molly? Mulțumim cerului că nu.

Nu este însă mai puțin adevărat că unele opere sînt viciate de impresia că autorul și-a cîntărit personajele cu greutăți măsluite. Dar această impresie nu depinde de modul în care autorul își judecă explicit sau nu personajele, ci dacă judecata pe care el o emite pare justificabilă în lumina faptelor dramatizate. O ilustrație clară ne este furnizată de *Amantul doamnei Chatterley.* Lawrence poate vorbi cu aceeași patimă ca oricare altcineva despre pericolele parțialității: „Moralitatea într-un roman este întruchiparea instabilității șubrede a echilibrului. Atunci cînd romancierul apasă talerul cu degetul, ca să încline balanța spre propria sa predilecție, iată imoralitatea.

Romanul modern tinde să devină din ce în ce mai imoral, pe măsură ce romancierul tinde să apese din ce în ce mai mult talerul cu degetul: fie de partea dragostei, a iubirii pure: fie de partea «libertății» licențioase“ [17]. Ceea ce detestă, ne-o repetă el într-una este romanul care devine pur și simplu un „tratat“. Deși mai mult decît mulți alții el este conștient că fiecare roman presupune „o teorie a ființării, o metafizică“, el cere „metafizicii să se subordoneze țelului artistic dincolo de scopul conștient al artistului“ [18].

Deși criticii *Amantului doamnei Chatterley* par să nu fi căzut de acord asupra prea multor chestiuni, ei par să fie de unanim acord în a recunoaște că în această operă Lawrence

a apăsat într-adevăr cu străşnicie talerul ce conţine viziunea sa profetică asupra acelei iubiri ce nu este nici „iubire pură" nici „libertate licenţioasă", ci o iubire care ne poate mîntui de forţele destructive ale civilizaţiei. Criticii care îi aprobă poziţia laudă cartea — dar în termeni care învederează limpede demascarea curajoasă a adevărului din paginile ei. Criticii care găsesc această teză exagerată sau falsă pot recunoaşte talentul lui Lawrence dar acuză în acelaşi timp injustiţiile pe care le comite autorul în apărarea îndrăgostiţilor săi. Şi unii şi ceilalţi par a se ocupa însă de carte în termenii tezei expuse [19]. Chiar şi criticii care simt, împreună cu Mark Schorer, că Lawrence a izbutit să facă să coincidă „din punct de vedere formal" „predicatorul" şi „poetul" nu pot discuta cartea fără să-şi cheltuiască mai toată energia în chestiunea predicilor [20].

Chestiunea imparţialităţii lui Lawrence pare, şi faptul nu este lipsit complet de semnificaţie, independentă de alegerea operată de el în sfera mijloacelor tehnice. Căci dacă noi acceptăm sau nu viziunea lui Lawrence privitor la o nouă mîntuire, decizia noastră nu se bazează pe faptul că el uzitează de cutare sau cutare formă de predică auctorială; obiecţiile împotriva înclinaţiei lui Lawrence s-au concentrat adesea asupra portretizării lui Mellors, brigadierul silvic, decît asupra faptului că permite folosirea comentariului auctorial de diferite facturi. Cînd Mellors expune pe larg credinţa sa că „totul s-ar reglementa de la sine dacă bărbaţii ar planta din toată inima, iar femeile ar întîmpina aceasta tot din toată inima"(cap.XIV), este foarte posibil ca panaceul să ne izbească fie ca inadecvat pînă la rizibil fie ca un portret inspirat al „mîndrei lumi noi ce va să vie", şi totuşi în alegerea noastră nu ne va fi de mare ajutor să punem întrebarea dacă aceste convingeri sînt expuse sau nu într-o formă dramatizată. Acei dintre noi care resping această latură a cărţii o fac în baza faptului că ceea ce spune Mellors presupune o versiune a lui D. H. Lawrence pe care noi nu o putem admira; există un decalaj iremediabil între mîntuirea oferită de autorul implicat şi propriile noastre vederi [21].

Obiecţia noastră se resfrînge deci asupra acelui Lawrence implicat în dramă, şi nu în mod necesar asupra lui Lawrence aşa cum ne este el dat în comentariu. Mica dizertaţie din capitolul nouă asupra puterilor şi limitelor ficţiunii, pe care

un critic a deplîns-o ca dovadă a „instabilităţii controlului punctelor de vedere“ [22], într-adevăr îl expune pe Lawrence într-o lumină foarte favorabilă. Întrucît noi recunoaştem validitatea atacului autorului asupra romanului convenţional care apelează exclusiv la viciile publicului, romanul care este umilitor deoarece glorifică cele mai corupte sentimente sub masca „purităţii“, recunoaştem autorului superioritatea efortului său de a folosi romanul pentru a „dezvălui cele mai secrete aspecte ale vieţii“. Integritatea funciară a lui Lawrence pare să fie mai presus de orice îndoială după un asemenea pasaj — cel puţin pînă nu ne întîlnim iarăşi cu o tiradă interminabilă a lui Mellors.

Pe scurt, indiferent cîtă parţialitate există în această carte, ea se află în chiar miezul romanului; atîta vreme cît Lawrence este hotărît să damneze pe toţi aceia care nu-l urmează pe Mellors, este lipsită de sens truda pentru evidenţierea unei imparţialităţi superficiale. Dacă isprăvim cartea cu un sentiment de jenă faţă de pledoaria sa insistentă, dacă citim discuţia pseudo-biblică a lui Mellors despre „pacea ce se naşte din copulaţie“ şi despre „Pentacostalul, despicata flacără dintre mine şi tine“, mai mult cu regrete decît cu convingere, faptul se datorează în ultimă instanţă imposibilităţii vreunei tehnici literare de a ni-l ascunde pe măruntul autor, încîlcit şi bombastic, implicat în prea multe evenimente ale cărţii. Nici chiar amintirea a atît de diferitului autor implicat în romanele mai izbutite — ca *Femei îndrăgostite* de pildă — nu mai poate salva porţiunile slabe ale cărţii în discuţie.

IMPASIBILITATEA

Obiectivitatea auctorială poate însemna în fine ceea ce Flaubert a denumit *impassibilité*, un simţămînt de detaşare sau de despătimire faţă de personajele şi evenimentele propriei povestiri. Deşi Flaubert n-a subliniat în mod tranşant această distincţie, calitatea se deosebeşte de neutralitatea judecăţii asupra valorilor; faptul că un autor se poate simţi angajat faţă de una sau alta dintre valori nu îl obligă neapărat să se simtă alături sau împotriva vreunuia din personajele

sale. Concomitent se deosebeşte net de imparţialitate, întrucît artistul poate simţi acut ură, iubire sau milă pentru toate personajele sale în mod imparţial. Se pare că există o veritabilă diferenţă temperamentală printre autori în ceea ce priveşte cantitatea detaşării de acest tip faţă de care se simt compatibili [23] — ceva în genul diferenţei între acei actori care „îşi simt" rolurile şi actorii care, ca eroina din *Teatrul* lui Somerset Maugham, descoperă că de îndată ce se transpun într-un rol capacitatea de a-l juca cu eficienţă este distrusă. Trollope în *Autobiografie* se descrie rătăcind prin păduri de unul singur, plîngînd nenorocirile personajelor sale, „rîzînd de absurdităţile lor, şi bucurîndu-se din plin de bucuriile lor". Era poate firesc ca autori de factura lui Flaubert să fi reacţionat la abordarea la fel de pasională a romanticilor francezi pretinzînd o tot atît de pasională respingere a pasiunii.

Dar acest fapt cu greu poate sugera existenţa unei legături fireşti între impasibilitatea auctorială şi un anumit tip de retorică sau un anumit nivel particular de realizare. Autori situaţi la ambele extreme ale registrului implicării emoţionale pot scrie atît lucrări pline de comentarii extrem de personale, sau povestiri pe deplin „povestite", cît şi opere riguros dramatice, riguros „prezentate".

Un indiciu că nu există nici o legătură între sentimentele autorului şi vreo tehnică necesară sau vreo calitate realizată a operei sale îl constituie faptul că nu putem niciodată deduce cu siguranţă, fără mărturii exterioare, dacă un autor şi-a *simţit* opera sau şi-a scris-o cu detaşare rece. L-a urît Fielding pe Jonathan Wild sau a plîns pentru Amelia? S-a amuzat el oare personal cînd Pastorul Adams, aflat în drum spre Londra pentru ca să-şi vîndă predicile, despre care atît Fielding cît şi cititorul ştiu că nu sînt comerciabile, descoperă că le-a uitat acasă?

Se pare că Saintsbury l-a lăudat pe Fielding pentru „detaşarea" din *Jonathan Wild*, pentru că naratorul este menţinut de-a lungul întregului roman ca un personaj ce diferă evident şi sensibil de oricare Fielding pe care ni l-am putea imagina noi. Dar există oare vreun motiv care să ne facă să presupunem că Fielding a fost mai puţin detaşat de materialele sale cînd s-a ocupat de simpaticul gură-cască Adams decît atunci cînd l-a zugrăvit pe Wild? Prea lesne

ne-am obişnuit să vorbim de parcă naratorul care spune, „O prea bunii mei cititori!“ ar fi Fielding însuşi, uitînd că din tot ce ştim noi este posibil ca el să fi lucrat tot atît de deliberat şi cu tot atîta detaşare cînd l-a creat pe înţeleptul, urbanul narator al lui *Joseph Andrews* şi *Tom Jones* ca şi atunci cînd l-a creat pe cinicul narator al lui *Jonathan Wild*. Ce s-a spus despre relaţia dintre propriile valori ale autorului şi valorile susţinute de alter ego-ul său se aplică aici în exact acelaşi sens. Un mare artist poate crea un autor implicat care să fie sau detaşat sau angrenat, depinzînd de nevoile lucrării în chestiune.

Vedem, deci, că nici una din cele trei principale pretenţii de obiectivitate ale unui autor nu se află într-un raport obligatoriu cu deciziile de ordin tehnic. Deşi poate nu este lipsit de importanţă ca la un moment dat, în dezvoltarea unei arte sau în evoluţia unui scriitor, să se evidenţieze primejdiile unei angajări, parţialităţi sau implicări emoţionale prost îndrumate, tendinţa de a relaţiona obiectivitatea auctorială cu o impersonalitate impusă în sfera tehnicii este pe de-a-ntregul neîntemeiată.

TEHNICILE IMPERSONALE ÎNCURAJEAZĂ SUBIECTIVISMUL

Naraţiunea impersonală poate încuraja subiectivismul pe care de fapt se presupune că îl vindecă. Efortul de a evita semnalmentele evaluării explicite poate fi cu deosebire nociv pentru autorul care se străduie din răsputeri să rămînă în afara operelor sale. Deşi comentariul poate constitui într-adevăr un mediu pentru tirade subiective şi făţarnice, efortul de a construi un asemenea comentariu poate, la unii autori, ridica exact acel tip de zid trebuincios între *eul* mai timid al autorului şi acel *eu* pe care trebuie să-l creeze pentru a asigura reuşita cărţii sale. Arta construirii de naratori creditabili este în mare măsură arta de a stăpîni totalitatea sinelui propriu pentru a putea proiecta *persona*, alter ego-ul, care într-adevăr aparţine cărţii. Punîndu-şi în felul acesta cărţile pe masă, un autor poate descoperi în sine, şi poate atunci cel puţin descoperi oarecari şanse de combatere, cele

două extreme ale subiectivismului care au avariat unele romane impersonale.

Simpatia sau compasiunea nediscriminată.— Lăsînd impresia că judecata este suspendată, un autor poate să-şi ascundă sieşi faptul că este sentimental implicat alături de personajele sale, precum şi faptul că el reclamă simpatia cititorului fără să furnizeze o motivaţie adecvată. Tehnica mai veche a naraţiunii creditabile, după cum afirmă Q. D. Leavis, forţa atît autorul cît şi cititorul să rămînă întrucîtva la distanţă chiar şi faţă de cel mai atrăgător personaj. Şi ea mai constată că adesea în best-seller-ul modern „autorul a dat frîu liber din ce în ce mai tare propriilor sale visări, turnîndu-le în formă dramatică, fără a le aduce în situaţia unei confruntări cu «bunul simţ, nu cu simţul comun» al unei societăţi cultivate: autorul — sau mai frecvent autoarea — este el însuşi identificat cu personajul principal, în timp ce cititorului i se face invitaţia de a participa la dezmăţ" [24].

O atare sentimentalitate a fost desigur posibilă în formele mai vechi pe care le-a îmbrăcat romanul. „Eroul nostru" putea adesea scăpa teafăr după comiterea unei crime în timp ce duşmanii săi primeau condamnări pentru infracţiuni minore privind codul moral. Dar autorul modern poate respinge acuzaţia de sentimentalism spunînd pur şi simplu, „Cine, eu? Cîtuşi de puţin. Dacă simte o compasiune excesivă ori nejustificată, greşeala este a cititorului. *Eu* n-am suflat o vorbă. Eu sînt tot atît de mut şi de neemotiv ca oricine poftiţi". Asemenea efecte sar în ochi, poate, în cele mai slabe dintre romanele poliţiste aparţinînd şcolii „tipului dur" (tough guy). Mike Hammer al lui Mickey Spillane poate, de fapt, să nu facă nici un rău — celor care-l pot cît de cît digera. Mulţi dintre cititorii lui Spillane însă l-ar arunca imediat dacă el ar interveni spre a explicita moralitatea dubioasă pe care se sprijină popularitatea cărţilor sale: „Vei observa, cititorule, că atunci cînd Mike Hammer buşeşte un anglo-saxon american este mai puţin brutal decît atunci cînd cotonogeşte un evreu, şi că atunci cînd deznoadă un negru este mai brutal ca oricînd. În felul acesta eroul nostru îşi orînduieşte pedepsirile potrivit respectabilităţii rasiale a victimelor sale". Este foarte cuminte din partea lui Spillane că evită să expliciteze asemenea lucruri.

Dacă, aşa cum a spus Cehov, „Subiectivitatea este un lucru înspăimîntător, chiar şi pentru motivul că îl vinde pe sărmanul autor legat fedeleş“, noi putem vedea acum că genul de subiectivitate pe care o deplîngea nu este cîtuşi de puţin stînjenită de procedeele standard ale aşa-numitei obiectivităţi. Făcînd apel la un sens întrucîtva diferit al cuvîntului, putem vedea cum chiar şi cele mai riguros impersonale tehnici îl *trădează* pe bietul autor fără menajamente. Trădare pentru trădare; primejdia este probabil mai mică atît pentru autor cît şi pentru cititor într-o literatură care joacă cu cărţile pe faţă, într-o literatură care-i trădează bietului scriitor precaritatea creaţiei sale.

Ironia nediscriminată.— Nu posedăm un cuvînt cum este „sentimentalitatea“ pentru a desemna greşeala opusă, a autorului care permite unei a-tot-pătrunzătoare, „ne-cîştigate“ ironii să se substituie discriminării cinstite în sfera materialelor sale. Greşala este întotdeauna greu de dovedit, dar cei mai mulţi dintre noi am întîlnit, presupun, romancieri care îşi populează romanele cu eroi foarte scunzi pentrucă ei înşişi doresc să pară înalţi. Autorul care-şi conservă invulnerabilitatea sugerînd ironii la tot pasul, dar neasumîndu-şi niciodată responsabilitatea definirii propriilor sale limite, poate fi tot atît de iresponsabil ca şi scriitorul de best-seller-uri bazate pe o identificare naivă [25].

Henry James vorbeşte despre cele „două abdicări“ ale lui Flaubert de la nevoia de a privi umanitatea drept în faţă. Unul a fost exoticul, ca în *Salammbô* şi *Ispitirea Sfîntului Anton*, „îndepărtarea totală de uman“. Cealaltă a fost ironia care i-a dat posibilitatea să se ocupe de uman fără să se angajeze faţă de el în mod direct. „Dar“, întreabă James, „cînd toate au fost rostuite cum trebuie, a fost el oare condamnat la ironie în mod absolut şi în exclusivitate?“ N-ar fi putut el „să-şi pledeze cauza cu ceva mai multă convingere şi mai direct?“ Provenind de la James, această întrebare loveşte în plin. Nu putem să nu simţim, citind multe din portretele „obiective“ şi totuşi corozive care ne-au parvenit de la James încoace, că autorul foloseşte ironia mai degrabă spre a se proteja pe sine, decît ca să-şi dezvăluie subiectul. Dacă personajele autorului ni se înfăţişează ca nătărăi şi netrebnici cînd îi privim cu un ochi rece, ce se poate spune

atunci despre autorul însuşi? Cum arăta el dacă opiniile sale ar fi servite reci? Sau poate n-are nici un fel de opinii?

Asemenea romancierei satirizate de Randall Jarrell, aceşti autori ne pot arăta „preţul fiecărui păcat şi valoarea nici unuia".

> Cărţile ei erau o condamnare sistematică, detaliată şi concludentă a omenirii pentru faptul că este stupidă şi rea; totuşi, dacă omenirea ar fi fost inteligentă şi bună, ce s-ar fi ales de Gertrude?... Cînd întîlnea pe cineva care era fie bun fie inteligent, ea îl scruta cu un aer de duşmănie neliniştită. Şi totuşi nu avea de ce să se teamă. Oamenii inteligenţi ajungeau întotdeauna să-i pară, după un timp, răi; cei buni ajungeau întotdeauna să-i pară, după un timp, stupizi. Ea era întotdeauna capabilă să-i degradeze pe cei inteligenţi pe temeiul răutăţii, pe cei buni pe temeiul stupizeniei; şi dacă cineva era şi inteligent şi bun, Gertrude înceta să-l mai ierarhizeze. Dacă o voce i s-ar fi adresat astfel; „Te-ai gîndit la Gottfried Rosenbaum servitorul meu, nu-i nimeni ca el în Benton, atît de bun şi de inteligent", ea i-ar fi răspuns: „Nu-l pot suferi pe Gottfried Rosenbaum ăsta" [26].

Subiectivismul de aceste două tipuri poate ruina un roman; cu cît este mai slab în general romanul, cu atît e mai probabil că vom fi în stare să realizăm deducţii simple şi precise asupra problemelor autorului real în baza experienţei noastre privind autorul implicat. Există acest adevăr sigur în privinţa cerinţei de obiectivitate la un autor: indiciile asupra iubirilor şi urilor netransfigurate ale autorului real sînt aproape întotdeauna fatale. Dar recunoaşterea clară a acestui adevăr nu ne poate conduce la doctrinele privitoare la tehnică, şi nu ne poate determina să-i cerem autorului să elimine din romanele sale iubirea şi ura şi nici judecăţile pe care se fundamentează acestea. Emoţiile şi judecăţile autorului implicat sînt, după cum sper să pot arăta, însuşi materialul din care sînt plămădite marile romane [27].

NOTE

[1] „Convorbiri cu Eckerman“, 29 ianuarie, 1826; citat reprodus după versiunea engleză a lui John Oxenford, antologată în volumul *Criticism: The Major Texts*, editat de Walter Jackson Bate (New York, 1952), p. 403.

[2] Scrisoare către Richard Woodhouse, 27 octombrie, 1818 în *The Poetical Work, of John Keats*, editate de H. Buxton Forman (New York, 1939), VII, 129.

[3] *Correspondence* (12 octombrie 1853) (Paris, 1926—33), III, 367—68. Pentru unele din citatele următoare din Flaubert sînt îndatorat excelentei monografii de Marianne Bonwit, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilitè* (Berkeley, Calif., 1950). Distincţia pe care o fac între cele trei forme de obiectivitate auctorială le-am derivat în parte din discuţia sa.

[4] *Ibid.* (12 decembrie 1857), IV, 243.

[5] Citat reprodus din volumul *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, selected and edited by Louis S. Friedland (New York, 1924), p. 63.

[6] *Corr.* (26—27 aprilie, 1853), III, 183: „... ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même aucune conviction sociale ...“

[7] „The Slave Cast Out“, in *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), p. 202. Dra. West continuă: „Scrisul este un mod de a interpreta roluri, de a încerca măşti, de a asuma roluri, nu pentru a te distra ci dintr-o nevoie disperată, nu pentru propăşirea eului ci pentru propăşirea scrisului“. „A face o operă de artă“, spune Elizabeth Sewell, „înseamnă a construi, sau mai degrabă a dărîma şi reclădi propriul eu“.

[8] În lecţia de deschidere la Universitatea din Londra, publicată sub titlul *The Tale and the Teller* (London, 1959). „Scriind despre George Eliot în 1877, Dowden spunea că forma care stăruie cel mai mult în memorie după lectura romanelor sale nu este a nici unuia dintre personaje, ci a «unei persoane care, dacă nu este adevărata George Eliot, este acel alter ego care îi scrie cărţile, şi care trăieşte şi vorbeşte prin intermediul lor». «Alter ego-ul», continuă el, este «mai pregnant decît oricare simplă personalitate umană» şi este mai «puţin rezervat»; în vreme ce «înapoia sa, hălăduieşte satisfăcut adevăratul eu istoric la adăpost de observaţiile impertinente şi critice»“ (p. 22).

[9] De pildă Fred. B. Millett, *Reading Fiction* (New York, 1950): „Acest ton, sentimentul general care învăluie şi înconjoară opera, se

închipă în ultimă instanţă din atitudinea scriitorului faţă de propriul său subiect. ... Subiectul îşi derivă sensul din concepţia de viaţă adoptată de autor" (p. 11).

[10] „Cînd vorbim de tehnică, deci, cuprindem aproape totul. Căci tehnica este mijlocul prin care experienţa scriitorului, care constituie subiectul, îl obligă să-i acorde atenţie; tehnica este singurul mijloc pe care îl are de a descoperi, de a explora şi de a-şi dezvolta subiectul, de a-i transmite semnificaţia, şi, în fine de a-l evalua. ... Tehnica în opera ficţională se constituie, desigur, din toate acele forme evidente ale operei care sînt de obicei considerate a fi totalitatea ei, şi multe altele" („Technique as Discovery", *Hudson Review, I* [Spring, 1948], 67—87, eseu retipărit în volumul *Forms of Modern Fiction*, editat de William Van O'Connor [Minneapolis, Minn., 1948], pp. 9—29; vezi mai ales pp. 9—11).

[11] *The English Novel* (London, 1930), p. 58. Vezi Geoffrey Tillotson, *Thackeray the Novelist* (Cambridge, 1954), mai ales cap. IV, „The Content of the Authorial «I»" (pp. 55—70), pentru o argumentare convingătoare că „eul" operelor lui Thackeray trebuie deosebit cu atenţie de Thackeray însuşi.

[12] Qu'est qui me dira, en effet ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti?" (*Corr.*, I, 386).

[13] Vladimir Nabokov, *Laughter in the Dark* (New York, 1938), p. 1.

[14] H. W. Leggett, *The Idea in Fiction* (London, 1934), p. 16.

[15] *Corr.* (2 noiembrie 1852), III, 47; (9 decembrie, 1852), 60—62.

[16] *The Wheel of Fire* (Rev. ed.; London, 1949), pp. 32—38.

[17] „Morality and the Novel" (1925), eseu retipărit în volumul *Phoenix* (London, 1936), pp. 528—29.

[18] „Study of Thomas Hardy", în *Phoenix* (London, 1936), citat de Allot în *Novelists on the Novel* (New York, 1959), p. 104.

[19] Stanley Kauffmann, „«Lady Chatterley» at Last", în *The New Republic*, May 25, 1959, p. 16; Paul Lauter, „Lady C. with Love and Money", *The New Leader*, September 21, 1959: Lawrence îl rafinează pe brigadier cu fiecare revizuire a romanului, poate spre a-l face mai acceptabil ca amant pentru Connie cît şi cititorului. Finisarea din versiunea finală, totuşi, reprezintă parţial o concesie făcută chiar societăţii faţă de care nutreşte ostilitate. ... Ce-l face pe Mellors eligibil pentru salvare? De ce nu pot intra atunci Michaelis sau Tommy Dukes? (p. 24).

[20] Vezi introducerea lui Schorer la ediţia Grove Press (New York, 1959), mai ales p. 21 şi următoarele.

[21] Vezi, de pildă, atacul lui Colin Welch asupra cărţii în eseul „Black Magic, White Lies" publicat în *Encounter*, XVI (February, 1961), 75—79: „Predica lui s-ar rezuma astfel: că omenirea se poate regenera numai eliberîndu-se de tirania intelectului şi a sufletului, de tirania lui Isus Hristos, şi prosternîndu-se în faţa propriului falus ..." (p. 79). Fie că acceptăm acuzaţiile lui Welch fie că ne raliem apărătorilor lui Lawrence în persoana Rebeccăi West şi a lui Richard Hoggart din numărul următor al revistei *Encounter*, e limpede că ceea ce se dispută este reuşita lui Lawrence de a ne cîştiga de partea viziunii sale fundamentale; nici un fel de echilibristică cu problemele povestirii sau prezentării nu vor face multă lumină în această situaţie.

[22] Kauffmann, *op. cit.*, p. 16.

[23] Vezi Cehov, *Letters*, pp. 97—98.

[24] *Fiction and the Reading Public* (London, 1932), p. 236. Vezi de asemenea Roger Vailland, „La Loi du Romancier", *L'Expres* (Paris), 12 iulie 1957, pp. 13, 15. Vailland a constatat că el a fost gata să scrie „de vrais romans" numai cînd a încetat să fie eroul propriilor sale visări. „J'en étais complètement absent; je m'en suis brusquement aperçu; preuve était donc faite que mon rêve ne constituait pas un moyen détourné de me rapprocher de la bergère (eroina visului)" (p. 14).

[25] Vezi May Sarton, „The Shield of Irony", *The Nation*, 14 April 1956, pp. 314—16.

[26] *Pictures from an Institution* (New York, 1954), p. 134.

[27] Mauriac discută cu strălucire această complexă problemă în *Le romancier et ses personnages* (Paris, 1933), mai ales pp. 142—43: „Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, d'une grande œuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et avec ses sphinx. Mais peut-être est-ce précisement la réussite du génie que rien de ce drame personnel ne se trahisse au dehors. Le mot fameux de Flaubert: «Mme Bovary, c'est moi-même,» est très compréhensible, — il faut seulement prendre le temps d'y réfléchir, tant à première vue l'auteur d'un pareil livre y paraît être peu mêlé. C'est que Madame Bovary est un chef-d'œuvre — c'est-à-dire un œuvre qui forme bloc et qui s'impose comme un tout, comme un monde séparé de celui qui l'a créé. C'est dans la mesure où notre œuvre est imparfaite qu'à travers les fissures se trahit l'âme tourmentée de son misérable auteur".

IV

REGULI GENERALE, III: „ADEVĂRATA ARTĂ IGNORĂ PUBLICUL“

„În fine, prin Flaubert romanul a ajuns din urmă poezia“.— ALLEN TATE

„Nu-i exclus ca fiecare romancier să vrea mai întîi să scrie poezie“.— WILLIAM FAULKNER

„Să-ți ții veșnic ochii ațintiți asupra cititorului. Numai prin asta vei cuceri Tehnica!“ — FORD MADOX FORD

„Scriitorul exprimă. El nu comunică“. „Pe cititorul simplu să-l ia naiba“. — Punctele 11 și 12 din „Manifestul“ Jolas, 1926.

„Nu mă sinchisesc de părerea lui John Doe sau asupra operei mele sau asupra operei altcuiva. Singura normă care trebuie respectată este cea impusă de mine...“ — WILLIAM FAULKNER

„Autorul care te asigură că scrie doar pentru sine și că nu-i pasă dacă este auzit sau nu este un lăudăros; și fie se înșală pe sine, fie te înșală pe tine“.— FRANÇOIS MAURIAC

„Mi-l amintesc pe Yeats spunînd: «Mi-am cheltuit toată viața încercînd să mă dezbăr de retorică... M-am dezbărat de un tip de retorică numai spre a înființa un altul»“.— EZRA POUND, în *Make It New*.

„ADEVĂRAŢII ARTIŞTI SCRIU NUMAI PENTRU EI ÎNŞIŞI"

REGULILE CARE guvernează operele realiste şi autorii obiectivi conduc în mod firesc spre a treia categorie, prescripţii privind cititorii. La urma urmelor autorul nu creează doar o imagine a sa. Fiecare trăsătură de condei care implică „alter ego"-ul său va contribui la modelarea cititorului; îl va pregăti să aprecieze atît pe cutare personaj cît şi cartea. Dar acest act al comunicării, fundamental pentru însăşi existenţa literaturii, a fost adesea ignorat, deplîns sau contestat de critica modernă. Adevăraţii artişti, ni s-a spus neîncetat, nu ţin deloc seama de cititorii lor. Ei scriu pentru ei înşişi. Adevăratul poet scrie pentru a se exprima pe sine, sau pentru a se afla pe sine, sau „pentru a scăpa de carte" [1] — iar pe cititor să-l ia naiba. „Se află în vreun fel scriitorul obligat faţă de cititor?" l-a întrebat odată un gazetar pe Faulkner, şi a primit un răspuns care nu l-ar fi şocat pe Keats, dar care, desigur, i-ar fi neliniştit pe Dickens sau pe Trollope. „Nu mă sinchisesc de părerea lui John Doe asupra operei mele nici asupra operei altcuiva. Singurul standard care trebuie respectat este cel impus de mine, ceea ce se întîmplă cînd lucrarea mă face să mă simt ca atunci cînd citesc *Ispitirea Sfîntului Anton*, sau *Vechiul Testament*. Cărţile acestea îmi fac bine. Simt acelaşi lucru cînd urmăresc o pasăre cu privirea" [2].

În ultimele cîteva decenii numai în manualele de scris best-seller-uri mai găsim din abundenţă îndemnuri directe, adresate autorului, de cum să ţină cont de cititorul său şi să scrie în consecinţă. Moda precumpănitoare printre scriitorii serioşi a fost să considere orice interes identificabil privind cititorul drept o pată comercială pe obrazul altminteri neprihănit, al artei [3]. Dacă cineva este atît de necuviin-

cios încît să întrebe care sînt scriitorii serioşi, răspunsul e simplu: sînt aceia pe care nu-i poţi niciodată bănui că scriu gîndindu-se la cititor!

Deşi ne pot amuza solemnităţile cultice ale acelora care suspectează preocupările retorice, există motive întemeiate pentru suspiciunea lor. Nu vedem oare, în fie ce crîmpei de lucrare comisionată de pe lista cărţilor de succes, dovada a ce se întîmplă cu arta cînd i se îngăduie cererii publicului să controleze ce face artistul? Decît să pătrundă în mlaştina cerinţelor retorice contradictorii şi degradante, nu este mai sigur ca autorul să considere inartistică şi periculoasă orice conformare faţă de nevoile cititorului? „Eu scriu. Cititorul să facă bine să înveţe să citească" — un atare motto, recent adoptat făţiş de Mark Harris, ar putea servi drept crez multor romancieri moderni. „Există lecturi uşoare. Şi există literatura", spune el. „Există scriitori lejeri şi există scriitori... Romancierul se bizuie pe acel public relativ restrîns care aduce lecturii un cadru de referinţă, o complexitate şi un nivel al înţelegerii care nu este inferior celui de care dispune romancierul însuşi... Opun într-adevăr rezistenţă, aşa cum procedează adevăraţii romancieri, îndemnului (provenit îndeobşte din partea unui editor îngrijorat) de a fi mai clar, mai lesne de înţeles, de a explica, dacă simt că cerinţa facilitează comoditatea cititorului pe spezele meşteşugului meu" [4].

„Eu scriu. Cititorul să facă bine să înveţe să citească". E foarte puţin probabil ca autorul care în numele integrităţii artistice îşi face din aceste cuvinte un motto să tolereze atitudinile unor romancieri anteriori precum Trollope, ce susţinea că prima îndatorire a romancierului este „să se facă pe sine agreabil", şi că pentru a realiza acest lucru el trebuie să redea înţelesul „fără solicitări din partea cititorului" [5]. De ce trebuie remorcat autorul la tiranizările cititorului? Într-o epocă în care a te adresa „cititorului" nu mai poate însemna ce mai putea însemna încă pentru Trollope, cînd a reda înţelesul fără a reclama eforturi cititorilor ar putea foarte bine echivala cu a te opri definitiv din scris, autorul serios trebuie fără-ndoială să se încordeze din răsputeri spre a contraveni cerinţei de a ţine cont de cititor. Cum poate el oare evita atitudinea Virginiei Woolf, care vedea în cititorul

obişnuit „un tiran ce subjugă [pe romancier] spre a obţine de la acesta intrigă, comedie, tragedie, dragoste"? [6]

TEORII ALE ARTEI PURE

Nu se poate găsi un răspuns la această problemă privind numai în direcţia cititorului. Suspectarea cititorului a fost întotdeauna întemeiată pe teoriile artei pure sau ale poeziei pure care reclamă îndepărtarea cutărui sau cutărui element pentru ca ceea ce rămîne să nu mai conţină decît elemente pure topite într-o relaţie internă, intrinsecă. Deşi asemenea teorii au diferit mult una de alta cu privire la ce trebuie interzis, multe dintre ele au exclus toată retorica evidentă, întrucît indubitabil ea nu face parte din „obiectul poetic pur" [7].

Nu se aducea nimic nou prin contrastarea poeziei cu retorica sau cu simpla proză. Într-adevăr, noţiunea că elementele retorice identificabile în poezie sînt în cel mai bun caz rele necesare se poate întîlni în teoria poetică de la Aristotel încoace. „Poetul trebuie să vorbească cît mai puţin cu putinţă în nume personal", spune Aristotel, „căci nu aceasta face din el un imitator" (text reprodus după versiunea engleză a lui Butcher, XXIV. 7). Spre a folosi o terminologie mai modernă, nu comentariul său indiscret îi conferă statutul de poet adevărat sau de artist creator. În mod similar, corul trebuie „să fie considerat ca unul din actori; trebuie să fie parte integrantă a întregului, şi să participe la acţiune, nu în maniera lui Euripide ci în cea a lui Sofocle. Cît despre poeţii ulteriori, incantaţiile lor corale ţin tot atît de puţin de subiectul lucrării pe cît ţin de oricare altă tragedie" (XVIII. 7). În final el repudiază ultima din cele trei ispite retorice mai evidente ale dramei, folosirea montării spectaculare. Intriga, spune el, trebuie să se îngrijească de efectul emoţional, şi a produce acest efect prin „mijloace spectaculare" — adică, prin intermediul retoricii producătorului — reprezintă „o metodă mai puţin artistică, dependentă de ajutoare din afară" (XIV. 2).

Spre deosebire de mulţi esteticieni moderni, Aristotel n-a repudiat niciodată complet dimensiunea retorică a poe-

ziei. El a recunoscut fără înconjur că un lucru pe care îl face poetul este să producă efecte asupra auditorilor. Stîrnind simţăminte „precum mila, frica, mînia şi altele", şi sugerînd „semnificaţia sau opusul ei", poezia este, de fapt, îndeaproape înrudită cu retorica. Într-adevăr, cînd ajunge să discute „Gîndirea", Aristotel o trece în seama „*Retoricii*, în al cărei cîmp de investigare se situează subiectul în sens mai strict" (XIX. 1). Dar în ciuda acestei înrudiri strînse cu studiul retoricii, poetica nu urmăreşte studiul efectelor concepute astfel încît să fie pe potriva caracteristicilor auditorilor particulari. Auditoriul asupra căruia urmează să se acţioneze este menţinut constant, numai în studiul retoricii propriu-zise trebuind să ne batem capul cu particularităţile auditorilor şi cu adaptarea cazului nostru astfel ca el să convină acelor particularităţi [8].

Dar deşi vede că poezia înrîureşte întotdeauna auditoriul, avînd astfel o strînsă legătură cu retorica, Aristotel repudiază toate elementele de retorică evidente şi izolabile, aşa cum tocmai am văzut, pentru că sînt „exterioare". Pe de o parte avem ceea ce este integral şi deci poetic: acţiunea imitată; pe de altă parte avem comentariile autorului şi corului care, asemenea montării spectaculare, ameninţă întotdeauna să devină exterioare şi de aici, prin definiţie, mai puţin poetice.

Distincţia dintre intrinsec şi extrinsec s-a dovedit adesea a fi utilă, şi nu ne surprinde că a fost utilizată mereu de-a lungul istoriei criticii. Dar este cu mult prea generală ca să ne ducă foarte departe în cercetarea noastră critică. Ce înţelegem, în definitiv, prin „extrinsec"? Cei mai mulţi dintre noi putem accepta adevărul poetic esenţial cum a fost formulat pentru prima oară de Aristotel — că fiece operă imaginativă reuşită are propria sa viaţă, propriul său suflet, propriile sale principii de fiinţare, cu totul independent de prejudecăţile sau de nevoile practice ale cutărui sau cutărui auditoriu, şi că procedeele noastre poetice trebuie să fie „parte integrantă a întregului". Poetul, vom spune noi, „trebuie să vorbească cît mai puţin cu putinţă în numele propriei sale persoane". Dar atunci la ce bun să mai vorbească? Dacă Homer este superior celorlalţi prin faptul că apare mai rar — deşi după cum am văzut deja el apare cu

mult mai adesea decît o sugerează comentariul lui Aristotel — nu putem noi oare să-l batem pe Homer pe teren propriu neapărînd deloc, *prezentînd* totul şi *nepovestind* nimic? Dacă Sofocle este superior lui Euripide prin faptul că-şi implică corul în acţiune cel puţin pînă la un punct, n-ar putea el cîştiga şi mai mult în valoare dacă ar fi în stare să-l implice complet, eliminînd cu totul simplul lui comentariu?

Aristotel nu împinge niciodată lucrurile pînă aici, şi există suficiente motive să credem, în afara aluziilor cuprinse în capitolul XIX, că el ar fi obiectat cu îndîrjire unei asemenea răstălmăciri. Ceea ce urmărea el era obţinerea celui mai puternic efect cu putinţă prin imitaţia tragică, şi nu aderarea cea mai riguroasă la regulile abstracte ale purităţii. Spre deosebire de mulţi critici moderni, el spune că poetul trebuie să vorbească „cît mai puţin cu putinţă" în numele său propriu — adică cît să nu pericliteze prin reticenţă efectul său poetic. Prea mult şi prea puţin sînt întotdeauna determinate la Aristotel de ţeluri particulare, şi el nu uită niciodată că ceea ce ar putea fi prea mult într-o lucrare ar putea tot aşa de bine să fie prea puţin în alta.

Nici o asemenea rezervă n-a ilustrat declaraţiile unora dintre campionii moderni ai integrităţii poetice. Paul Valéry, de pildă, al cărui eseu asupra „Poeziei pure" a stîrnit mereu ecouri printre poeţii şi romancierii englezi şi americani, începe prin a distinge o calitate poetică pură comună întregii poezii adevărate. Poezia vine pe lume numai atunci cînd „cuvintele prezintă o anumită deviere de la cea mai directă, adică de la cea mai insensibilă exprimare a gîndirii", numai cînd „aceste devieri prefigurează, dacă ne putem exprima astfel, o lume de raporturi distinctă de lumea exclusiv practică". Poetul surprinde „fragmente" ale acestei lumi neutilitare, atît de „nobilă şi vie", şi le dezvoltă şi le cultivă sub forma poeziei „în măsura în care aceasta este un efect al artei".

Cel care ar dori să scrie poezie pură trebuie, după cum reiese în mod pregnant din acest program, să încerce să făurească opere întregi din aceste momente poetice. „Problema poeziei pure este aceasta: ...dacă prin intermediul unei lucrări, în versuri sau nu, cineva poate da impresia unui sistem complet de relaţii *reciproce* între ideile şi imaginile

noastre pe de o parte şi mijloacele noastre de expresie pe de alta". Valéry susţine că este imposibil să se construiască o asemenea operă, eliberată de toate elementele non-poetice, cu fiecare detaliu fuzionat integral cu fiecare din toate celelalte detalii, dar „poezia tinde veşnic spre această stare a idealităţii pure. De fapt ceea ce denumim un *poem* este în practică compus din fragmente de poezie pură încastrate în substanţa unui discurs" [9]. Nu ne surprinde că pentru Valéry suprema artă este muzica. „Voi compara ceea ce este dat poetului cu ceea ce este dat muzicianului. Ferice de muzician!" (p. 189).

Această analogie invidioasă cu puritatea ideală a muzicii l-ar fi nedumerit pe Aristotel, dar ea a dominat timp de un secol discuţiile asupra purităţii artistice. Dacă arta în totalitatea ei încearcă să dobîndească acelaşi efect — un gen de realizare pură a altei lumi sau o contemplaţie dezinteresată a formei pure — atunci evident muzica (sau uneori pictura, cu cît mai abstractă cu atît mai bine) trebuie să devină modelul nostru. „Toate artele aspiră în mod constant să atingă condiţia muzicii", a spus Walter Pater cu aproape optzeci de ani în urmă, pentrucă în muzică se realizează „idealul artistic" al unei „perfecte identificări a substanţei cu forma", a ţelurilor cu mijloacele, a subiectului cu expresia [10]. Din cîte ştiu el n-a aplicat niciodată modelul său muzical la roman, dar acesta a fost adoptat şi extins de criticii romanului de atunci încoace [11].

Vedem în această goană după puritate o opoziţie curioasă faţă de cererea generală de realism. Deşi unele realisme pot fi armonizate cu unele noţiuni de puritate poetică, cererea tipică de efecte realiste are toate şansele să se ciocnească de cererea tipică pentru o redare pură a domeniului estetic ideal. James ar fi fost profund contrariat de orice sugestie ca romanele sale să fie epurate de problematica lor morală şi de emoţiile lor omeneşti. Sartre este categoric în atacul său asupra „visului imposibil de a oferi un tablou imparţial al Societăţii şi condiţiei umane". Pentru el, oamenii se dezvăluie, „în adevărul lor", numai cînd sînt surprinşi „în dragoste, în ură, în mînie, în frică, în bucurie, în indignare, în admiraţie, în speranţă, în disperare" [12]. Dar puristul tipic

este înclinat să vadă în problematica morală şi emoţiile omeneşti sursa primă a impurităţii literare.

Destul de straniu, atît goana după realism cît şi goana după puritate, chiar atunci cînd asumă formele lor cele mai extreme, au dat naştere aceluiaşi atac împotriva impurităţilor retorice conţinute în operele ficţionale. După cum am văzut în capitolul II, dacă romanul urmează să pară *real*, nu trebuie să fie încărcat cu semnele artificiului. Şi aici constatăm că dacă romanul urmează să fie *pur*, dacă urmează să „ajungă din urmă poezia", dacă urmează să dobîndească ceva care să semene cu un statut egal cu cel al artelor mai evident pure, autorul trebuie să descopere cumva o cale de a crea un obiect purificat care să poată să-şi pledeze singur cauza. La fel cum mulţi poeţi din epoca modernă, fie ei simbolişti sau imagişti sau orice altceva, au simţit că „obiectul natural este întotdeauna simbolul adecvat" [13] tot aşa romancierii şi criticii aparţinînd unor şcoli extrem de diferite s-au făcut în repetate rînduri ecoul credinţei lui Flaubert că evenimentul „natural" pe deplin exprimat îşi va transmite semnificaţiile sale cu mult mai bine decît ar putea-o face indiferent care comentariu evaluativ explicit [14]. „Cînd citesc într-un roman, « John era arţăgos,»" spune Ortega, „este ca şi cum scriitorul m-ar invita să realizez vizual în propria-mi imaginaţie, în temeiul definiţiei sale, irascibilitatea lui John. Cu alte cuvinte, el se aşteaptă ca eu să fiu romancierul. Ceea ce se cere, am impresia, este exact contrariul: şi anume ca el să furnizeze faptele vizibile aşa încît eu recunoscător să-l descopăr şi să-l definesc pe John ca fiind arţăgos" (p. 59). Cîteva decenii înaintea acestei formulări privind nevoia de puritate, necunoscutul James Joyce, revizuindu-şi manuscrisul voluminos şi lăbărţat care în cele din urmă a devenit subţirelele şi purul *Portret al artistului în tinereţe*, a epurat cu grijă toate adjectivele şi adverbele şi în cele din urmă comentariul auctorial în întregime lăsînd numai cîteva urme abia identificabile. Putem vedea urmele clare ale procesului pe manuscrisul intermediar, *Stephen Hero*. După ce scrisese : „Stephen şi-a vîrît mînios linguriţa pînă la fund scoţînd-o prin coajă" [a oului], s-a răzgîndit şi a înlăturat „mînios" tăindu-l cu creionul colorat. De ce? Pentru că era limpede că nu permitea autorului să

lase obiectul pur, natural — în acest caz o acţiune fizică — să vorbească de la sine.

Constatăm prin urmare că T. S. Eliot nu crea un concept nou cînd vorbea de „corelativul obiectiv". „Singurul mod", îşi începe el mult citata definiţie, „de a exprima emoţia sub forma artei este «prin găsirea unui corelativ obiectiv»; cu alte cuvinte, a unui set de obiecte, a unei situaţii, a unui lanţ de evenimente care vor constitui formula acestei *emoţii particulare;* aşa încît atunci cînd sînt date faptele exterioare, care trebuie să conducă în final la experienţa senzorială, emoţia este imediat evocată" [15]. Acest „corelativ obiectiv" a devenit parte integrantă a limbajului critic într-o asemenea măsură încît uităm să mai punem întrebarea dacă există într-adevăr ceva ce poate fi denumit „obiect poetic natural", care să servească, în sine, drept o formulă a emoţiilor particulare. Adevărul e că zeci de alte concepte a ceea ce este „natural" au fost incluse în această noţiune convenabilă a obiectului care se corelează cu reacţia naturală inevitabilă. Mai înainte de a ne îngădui nouă înşine să epurăm literatura de orice formă individuală de artificialitate, trebuie să ne fie pe deplin limpede ce înţelegem cînd afirmăm că „obiectul natural este întotdeauna simbolul adecvat".

Recunoaştem, desigur, că actul alegerii „situaţiilor şi lanţurilor de evenimente" evocatoare este cel mai de seamă dar al scriitorului — sau, întrucît Aristotel a avansat o formulă similară, „lucrul cel mai important este structura incidentelor". Harul alegerii „obiectului" cuvenit este indispensabil, fie că obiectul este un gînd, un gest, un detaliu descriptiv, sau un personaj măreţ implicat într-o acţiune semnificativă. Cînd Gogol l-a creat pe Akaki Akakievici Başmacikin, sărmanul funcţionar din „Mantaua", aproape un anonim îndărătul numelui său „neobişnuit şi artificial", o victimă a birocraţiei, sorţii şi propriei sale slăbiciuni, reprezentant al tuturor funcţionarilor nătîngi şi neajutoraţi, el realizase deja partea principală a misiunii sale retorice. Cînd mai departe i-a venit ideea să folosească mantaua ca simbol al aspiraţiilor, decepţiei şi distrugerii finale a eroului său, a ales iarăşi „obiectul natural" cel mai maleabil în raport cu ţelurile sale. În timp ce-l urmărim pe scăpătatul Başmacikin peste măsură de înfrigurat şi de jerpelit, agonisindu-şi

în disperare copeicile pentru o manta care din ce în ce ocupă în mintea sa locul unui simbol al bunăstării, respectabilității sociale, și fericirii, sîntem conduși cu mare eficiență spre furtul mantalei și spre moartea eroului. Nici o măsură de apel direct la compasiune sau de atac fățiș al brutalității „sistemului" n-ar putea înlocui la fel de bine procedura. Este suficient să ne gîndim numai la inferioritatea evidentă a oricărui alt articol de îmbrăcăminte pentru a realiza cît de adecvată a fost alegerea acestui unic „obiect natural".

Dacă așa stau lucrurile, cum mai putem noi oare să punem sub semnul întrebării alegația referitoare la proprietatea „obiectului natural"? Nu constituie oare prezența însăși a celorlalte multe alte apeluri, mai ușor de identificat, adresate de Gogol cititorului, un semn al încrederii noastre exagerate în capacitatea sa de a alege cuvenitele obiecte naturale?

„IMPURITATEA" LITERATURII MARI

Problema s-ar putea să nu fie rezolvabilă în afara unei confruntări filozofice fundamentale. Cele mai multe din programele puriste au fost nevoite să admită că puritatea absolută nu este posibilă. Bazate pe ideea platoniciană a unei condiții perfecte spre care aspiră toate artele, asemenea programe pot recunoaște imperfecțiunea radicală a fiecărei opere de artă particulare fără ca prin aceasta să conteste validitatea căutărilor pentru atingerea perfecțiunii. A arăta că toată marea literatură a apelat de fapt la retorică va suna de-a dreptul pedestru și irelevant criticului care a fost nevoit să recunoască deja că deși „poezia dorește să fie pură", majoritatea poemelor „nu doresc să fie prea pure" [16]. Dar cu toate acestea trebuie să-mi asum această sarcină prozaică. Dacă literatura cea mai admirată este de fapt sever contaminată de retorică, trebuie cu siguranță să ajungem să ne punem întrebarea dacă nu cumva retorica însăși n-a avut întrucîtva de a face cu admirația noastră. Dacă constatăm că într-adevăr a avut, unii cititori mai pot încă la acest punct să se ralieze platonicienilor și să argumenteze, precum odinioară Platon, că literatura în totalitatea ei este pernicioasă întrucît trebuie să se bizuie pe

apetituri omeneşti josnice. Dar cel puţin ei nu vor mai fi atît de siguri cînd vor aplica standardele generale de puritate drept criterii în judecata valorii operelor individuale. Dacă pînă şi literatura cea mai mare se bazează pe „impurităţi" în dobîndirea măreţiei ei, şi dacă, după cum o ştim cu toţii, parte din literatura cea mai pură este într-adevăr foarte slabă, gradele de puritate sînt inoperante ca criterii generale.

Adevărul e că, dacă apelurile străvezii adresate cititorului sînt un indiciu de imperfecţiune, literatura perfectă nu este cu putinţă de găsit; în marile opere, şi nu numai în cele ficţionale, întîlnim asemenea apeluri ori încotro ne-am îndrepta privirile. Cele mai pregnante sînt fără îndoială intervenţiile din romane, dar pentru ochiul atent majoritatea pieselor de teatru şi majoritatea poemelor lirice dezvăluie „comentarii" similare. În orice piesă grecească, de pildă, întîlnim o mulţime de lucruri pe care le-am contesta dacă aducem obiecţii la tot ce vizează reacţiile emoţionale ale auditoriului. După Coleridge corurile par adesea a fi pur şi simplu retorice, create „ca reprezentanţi ideali ai auditoriului real, şi ai poetului însuşi în propria sa persoană, asumînd presupusele impresii produse de dramă, pentru a le orienta şi stăpîni" [17]. Aproape o pătrime din *Agamemnon* este repartizată comentariului corului cînd nu sînt alte personaje de faţă şi cînd nu se pune problema luării unor decizii interne sau purcederii la acţiune. Oricît de plauzibil poate fi făcut să pară — şi potrivit unor standarde moderne ale realismului este neplauzibil într-adevăr — un asemenea comentariu este neîndoios orientat către în afară, reamintindu-ne că urmărim o piesă, şi demonstrînd înclinaţia poetului de a lăsa deoparte pentru un răstimp „obiectul natural" pentru a comenta asupra înţelesului sau pentru a ne controla reacţiile emoţionale.

Ce-nseamnă oare această frică apăsătoare
Care în inima-mi prevestitoare
Orîndui bătăile a piază rea,
Cîntînd nepoftită o muzică tristă, oraculară? [18]

Într-adevăr, ce-i această frică apăsătoare altceva decît un mijloc de a pregăti auditoriul din punct de vedere emoţional pentru ceea ce urmează?

În mod similar, la Shakespeare, pe care Flaubert l-a lăudat pentru obiectivitatea sa divină, întîlnim mult comentariu coral, evident îndreptat către spectator, destul de adesea fără vreo funcţie internă evidentă. Şi dacă am încerca să-l purificăm pe Shakespeare de impurităţile retorice, nu ne-am surprinde obiectînd bunăoară împotriva tuturor dansurilor şi incantaţiilor executate de vrăjitoarele din *Macbeth*, atunci cînd nimeni altcineva decît spectatorul se află de faţă? Şi ce s-ar întîmpla cu numeroasele solilocviuri şi aparteuri? Multe din aceste cuvîntări directe vizînd spectatorul „contravin“ funciarmente „caracterului“ lucrării. Declaraţiile private ale lui Iago, după cum au recunoscut mulţi critici, induc grav în eroare dacă sînt luate drept meditaţiile realiste ale unui melancolic obsedat de gînduri. Ele capătă un sens dramatic numai ca explicaţii nejustificate adresate auditoriului asupra mobilurilor, ameninţărilor, şi probabilităţilor care nu pot fi uşor clarificate în cadrul dialogurilor.

Poate în căutările noastre după puritate ar trebui să alegem ceva mai modern şi mai evident purificat. Dar în poezia lirică modernă de cel mai pur tip, găsim noi oare numai „corelative obiective“ nimic altceva decît lirism pur sau dramă pură, cu toată îndepărtarea retoricii? Nu, în mod obişnuit. Ceea ce întîlnim este, foarte adesea, o retorică deghizată. Caracterul pieziş al unui epigraf în elină introducînd un poem de Eliot ne poate adesea face să trecem cu vederea cum ne-a afectat Eliot în realitate. Cînd îl citează pe Heraclit în elină în sensul că „este o datorie să respecţi dreptul comun“, şi mai departe „calea în amonte şi calea în aval este una şi aceeaşi“, el poate fi acuzat de dificultate şi chiar de obscurantism, dar nu că ar fi comis impurităţi în public. Şi totuşi cum se realizează efectul asupra cititorului care ştie suficientă elină ca să traducă epigrafele poemului „Burnt Norton“ sau care depistează traducerea altcuiva? Prin faptul că poetul îi spune, „Citind poemul ce urmează, aminteşte-ţi de vorba lui Heraclit; calea în amonte şi calea în aval este una şi aceeaşi“.

Cine spune că „Mistah Kurtz, he dead" este relevant pentru ceea ce urmează ? Desigur „oamenii găunoşi" care se rostesc dramatic în poem. Poetul este acela care într-adevăr îşi anunţă subiectul şi ne transpune în starea de spirit adecvată acelui subiect. În fine, nu trebuie să uităm de retorica titlurilor. „Tărîmul pustietăţii" ? „Oamenii găunoşi" ? Cine spune aşa ?

Dar retorica identificabilă ca atare nu se limitează cîtuşi de puţin la ceea ce se adresează direct şi exclusiv auditoriului sau cititorului. În multe opere complet dramatice, fără nici un fel de comentariu coral, există scene care sînt evident retorice în intenţie. Care este de pildă în *Strigoii*, funcţionalitatea reală a discuţiei prelungite între Dna. Alving şi Manders cu privire la necesitatea asigurării noului orfelinat ? Evident, ca să informeze spectatorul asupra convenţionalismului anost şi searbăd al lui Manders. Uneori Ibsen foloseşte asemenea scene pur şi simplu pentru a face piesa mai uşor inteligibilă, dar uneori ele sînt folosite spre a pleda pentru ideile pe care spectatorul trebuie să le înţeleagă, şi pe care cel puţin provizoriu să le accepte, dacă vrea să pătrundă semnificaţia piesei. „Ştii cînd şi unde *m-am* întîlnit cu imoralitatea din cercurile artistice ?" îşi găseşte timp să întrebe tînărul Oswald, pe care ne-am aştepta să-l vedem preocupat de problema mult mai presantă a nebuniei sale progresive. Şi-apoi slobozeşte o tiradă împotriva „taţilor şi soţilor voştri model". Asemenea acuzaţiei adusă mai tîrziu de către Dna. Alving „oraşului amărît" care nu putea oferi lui Alving nici una din „bucuriile vieţii", această replică este mai necesară pentru înţelegerea piesei decît pentru realizarea vreunui efect asupra vreunuia dintre personaje. Are nevoie într-adevăr Dna Alving să-l convingă pe Oswald de efectul înăbuşitor al orăşelului ? Nu, dar ei îi rămîne problema convingerii spectatorilor [19].

Întîlnim acest gen de problemă şi în roman. Chiar şi cei mai mari maeştri ai romanului crează adesea scene care în urma analizei par inutile cu excepţia faptului că îl ajută pe cititor. Ele sînt adecvate contextului în care apar, dar criticul care încearcă să apere economia autorului lor trebuie să se refere mai degrabă la nevoile publicului decît la complectarea detaliilor necesare „obiectului natural".

Cea mai bună discuţie a modului în care lucrează un romancier spre a integra asemenea scene în materialele cu un grad sporit de indispensabilitate o întîlnim în prefeţele şi caietele lui Henry ames. În numeroase şi repetate rînduri James recunoaşte că a plăsmuit ceea ce el denumeşte *ficele*, personajele a căror raţiune de a fi este să dea cititorului într-o formă dramatică genul de ajutor de care acesta are nevoie dacă vrea să pătrundă semnificaţia povestirii. Vorbind de motivele care l-au determinat să-i plăsmuiască pe Waymarsh şi pe Maria Gostrey din *Ambasadorii*, James recunoaşte că efortul său de a dramatiza totul necesită plăsmuirea unei retorici disimulate cu grijă. Maria Gostrey este „înhăţată cu aviditate" ca fiind o atare *ficellă*, „fără a mai recurge nici chiar la pretextul că este în fond prietenă cu Strether. Ea este într-o măsură parcă mai mare prietena cititorului — ca urmare a împrejurărilor care îl fac pe acesta să aibă stringent nevoie de o prietenă; şi ea acţionează în această calitate, şi *într-adevăr* numai în această calitate, cu un devotament exemplar, de la începutul pînă la sfîrşitul cărţii. Ea reprezintă un ajutor înrolat şi direct acordat lucidităţii; pînă la urmă ea cea mai oropsită şi mai abandonată dintre *ficelle* îşi va sfîşia masca"[20]. Şi fără să se scuze, James generalizează apoi despre întreaga relaţie dintre ceea ce „ţine de esenţă" şi ceea ce este retoric: „A proiecta imaginativ, pentru eroul meu, o relaţie ce n-are nimic de a face cu substanţa (substanţa subiectului meu) dar are imens de a face cu maniera (maniera mea de prezentare a aceluiaşi) şi totuşi s-o tratez, îndeaproape şi eventual de dragul expresiei pe deplin economice, ca şi cînd ar fi importantă şi esenţială — să faci acest gen de lucru şi totuşi să nu încurci nimic poate uşor deveni, pe măsură ce avansezi, o problemă extraordinar de captivantă..." (p. 324).

Ea poate fi o problemă extraordinar de captivantă şi pentru cititor, dacă el încearcă să descopere unde, în procesul dezvoltării subiectelor jamesiene, substanţa „esenţială" iese din scenă şi unde începe „maniera" retorică. James porneşte de obicei cu „un individ întîlnit sau plăsmuit", un personaj care trebuie realizat. Treptat el dezvoltă alte personaje, necesare fie pentru înţelegerea cititorului fie pentru propulsarea acţiunii ce se derulează; adesea la acest stadiu el nu face

distincţia între cele două. Şi continuă astfel, plăsmuind mereu, pînă cînd ajunge la ceea ce el numeşte o *ficellă*.

Uneori vorbeşte despre procesul încheiat de parcă ar fi în întregime retoric, cu excepţia viziunii iniţiale a personajului central. În *Portretul unei doamne* Isabel Archer este descrisă în „Prefaţă", care a fost scrisă mult timp după roman, ca fiind subiectul esenţial; restul se face spre a-l ajuta pe cititor s-o vadă aşa cum doreşte James să fie ea văzută. Totuşi cînd ajunge la inventarea Henriettei Stackpole, el o descrie ca fiind mult mai departe de ceea ce este esenţial decît celelalte plăsmuiri ce o înconjoară pe Isabel. El o denumeşte o simplă roată a caleştii neaparţinînd „corpului acelui vehicol". „Acolo tronează numai subiectul, sub forma « eroului şi a eroinei», şi să zicem a înalţilor funcţionari privilegiaţi, care călătoresc cu regele şi regina". Biata *ficellă* aleargă pe lîngă caleaşcă cît poate şi ea mai bine, cu suflarea tăiată, neajungînd nici măcar odată să-şi „pună piciorul pe scară" (pp. 52—55).

Avem aşadar celelalte personaje principale plăsmuite ca s-o dezvăluie pe Isabel, şi *ficella* plăsmuită ca să le dezvăluie pe toate. Cînd adăugăm asemenea „prieteni ai cititorului" comentariului explicit — în paragraful iniţial, bunăoară, cu descrierea sa ornată şi personală a „ceaiului de după-amiază" — constatăm că o bună porţiune din carte revine retoricii conştient îndreptate spre cititor; aproape nimic, cu excepţia personajului Isabel, nu rămîne aservit „subiectului".

Cum de se face că noi nu obiectăm cinstit, că nu putem obiecta acestei preocupări absorbante pentru cititor? Şi ce distinge oare această retorică acceptabilă de trucurile şi născocirile faţă de care obiectăm? În capitolul VII voi încerca să mă lupt cu aceste chestiuni. La acest stadiu mă pot opri numai asupra a două direcţii importante în prelungirea cărora se poate afla un răspuns.

În primul rînd există un aspect „intrinsec" în legătură cu retorica acceptabilă, chiar şi atunci cînd se poate identifica cu uşurinţă şi chiar şi atunci cînd poate fi separată de operă fără ca prin aceasta să se afecteze în mod serios impactul. Distincţia extrinsec-intrinsec devine inoperantă ori de cîte ori încercăm să o utilizăm ca etalon pentru a acorda note diferitelor porţiuni ale unei cărţi bune — ori de cîte ori încercăm să stabilim dacă cutare sau cutare porţiune este „in" sau

„out“. Este intriga secundară a lui Gloucester din *Regele Lear* mai puţin intrinsecă decît propriile trăiri ale lui Lear? Fără îndoială, dacă înţelegem că pentru a fi considerat intrinsec un element trebuie să fie indispensabil. Oricît de îngroziţi am fi la simpla sugestie, putem fi convinşi că dacă Shakespeare nu s-ar fi gîndit la intriga lui Gloucester, Lear ar rămîne o piesă acceptabilă, inteligibilă şi emoţionantă; nimeni nu s-ar plînge că îi lipseşte ceva. Intriga secundară pare să fi fost inventată ca un mijloc de a potenţa tragedia lui Lear, şi deci este, din punctul nostru de vedere actual, retorică. Dar este ea oare mai puţin artistică, mai puţin dezirabilă, mai puţin „intrinsecă“ din acest motiv? Există şi alte elemente în piesă chiar şi mai uşor de sacrificat decît tragedia familiei Gloucester. Vrem noi oare să ne pomenim acuzîndu-l pe Shakespeare de măestrie deficitară pentru că n-a lăsat momentele pure, poetice — să zicem cuvîntările înflăcărate ale lui Lear pe landă sau în scena morţii — să vorbească de la sine?

James însuşi a fost adînc mişcat de procesul prin care substanţa şi forma, subiectul şi tratarea, materialul şi maniera, au fuzionat. „Sfînta taină a execuţiei le cunună indisolubil, şi căsătoria, asemeni oricărei alte căsătorii, trebuie să fie doar «adevărată», pentru ca să dea în vileag scandalul unei rupturi“. Şi el îl provoacă pe cititor, „Demonstrează numai că această valoare, că acest efect ... se datorează tratării mele, demonstrează că nu i-am adunat pe toţi dintr-o smucitură într-un mănunchi precum prestidigitatorul ce mă pretind că sînt trebuie să-i înmănuncheze pe toţi laolaltă cu meşteşug, şi mă declar gata să mă laud ca mai-nainte cu o gheretă la bîlci“ (p. 116).

Şi asta nu este lăudăroşenie goală, dar trebuie să ne asigurăm foarte bine că i-am înţeles tîlcul. Mai mult ca sigur că nu vrea să însemne că nu există elemente retorice identificabile în *Portretul unei doamne.* Ceea ce înseamnă probabil atît pentru James cît şi pentru noi, este că nu există elemente care sînt exclusiv retorice; cînd cartea este desăvîrşită, totul, inclusiv retorica, „aparţine“, totul a devenit intrinsec — deşi numai chiar şi folosind cuvîntul trebuie să-l înţelegem în sensul nostru extins. Distincţia binară iniţială a eşuat iarăşi,

şi noi trebuie să recunoaştem diferite grade de „intrinsecitate" (vezi cap. VII, pp. 205—9, mai jos).

O explicaţie mai profitabilă, sau cel puţin mai puţin greoaie, privind înclinaţia noastră să acceptăm retorica *ficellelor*, şi chiar comentariul lui James, poate fi aflată examinînd îndeaproape ceea ce se denumeşte prin „miezul", „esenţa", „adevăratul subiect" însuşi. Indiferent de modul în care concepem miezul oriecărei opere literare, va fi el pe de-a-ntregul degajat de dimensiunea retorică? Dimpotrivă, chiar în momentul concepţiei iniţiale, în clipa în care James exclamă pentru sine: „Iată subiectul meu!" un aspect retoric este deja conţinut în concepţie: subiectul este considerat drept ceva *care poate fi făcut public*, ceva care poate fi transformat într-o operă comunicată. În măsura în care se dovedeşte a fi un subiect adevărat, mijloacele sale de comunicaţie se vor isca din esenţă şi vor apare, cînd vor fi desăvîrşite, în armonie cu ea.

Asta nu înseamnă că romancierul trebuie să se gîndească în mod conştient la publicul său, sau că romancierii care se preocupă de cititorii lor vor scrie în mod necesar mai bine decît cei cărora nu le pasă. Fără îndoială unii autori lucrează mai bine atunci cînd se gîndesc la scrisul lor ca auto-expresie şi la tehnica lor ca auto-descoperire. Dar, indiferent cum definim arta sau măiestria artistică, însuşi conceptul de scriere al unei povestiri pare să conţină implicit noţiunea de a afla tehnicile de expresie ce vor face opera accesibilă în cel mai înalt grad posibil. A gîndi despre Isabel ca despre un subiect potenţial înseamnă a gîndi despre ea ca ceva ce urmează a fi transformat în „proprietate publică", nu ca ceva care urmează să fie păstrat ca o comoară în subtila viaţă interioară a autorului.

Cînd citim fără idei critice preconcepute, considerăm în mod obişnuit această dimensiune a literaturii ca fiind de la sine înţeleasă; nu sîntem cîtuşi de puţin şocaţi să descoperim că autorul a muncit, de fapt, că să ne pună la dispoziţie subiectul său. Ne gîndim la un autor ca la cineva care ni se adresează, care doreşte să fie citit, şi care face ce poate spre a se face lizibil. Această atitudine de bun simţ a fost complicată de viaţa modernă, mai ales prin multiplicarea şi fragmentarea „publicului" şi prin multe alte stratageme

privatc pe care autorii s-au văzut nevoiţi să le adopte în chip de reacţie. Dar chiar şi cei mai incoruptibili scriitori de avantgardă nu pot rezista mult timp în poza de a se refuza cititorilor[21].

Că am dreptate cînd afirm că dimensiunea retorică a literaturii este inevitabilă, dovezi se pot găsi în *oricare* scenă reuşită, oricît ar fi de pură şi indiferent dacă autorul ei s-a gîndit sau nu la cititor în timp ce a scris-o. Dar principala mea teză aici nu depinde de această extindere deliberată a termenului de „retorică", extindere care unora le poate părea a fi pur şi simplu verbală. Teza cu mult mai importantă se referă la precumpănirea în operele pe care le admirăm a retoricii în sensul ei mai îngust — elemente care sînt identificabile, separabile, „prieteni ai cititorului". De fapt este pe deplin posibil ca asemenea elemente să nu se întîlnească în fiecare operă literară izbutită. Dacă cineva va arăta într-un roman, piesă, sau poem mare, recunoscute ca atare de un număr apreciabil de cititori competenţi, lipsa totală a elementelor retorice identificabile, faptul mă va surprinde dar nu mă va tulbura. Primul argument în apărarea retoricii nu se bazează atît pe ideea că este indispensabilă ci mai curînd că, în general, n-a fost doar tolerată ci şi îmbrăţişată de scriitori competenţi. Consideraţiile teoretice ale secţiunii următoare vizează direct pe aceia care vor contra-argumenta spunînd că totuşi autorii sînt cei mai în măsură să decidă asupra acestui lucru. Pentru moment, va fi extrem de util să încheiem cu o scenă dramatizată care la prima vedere ar putea să pară complet pură.

Către începutul romanului lui E.M. Forster *A Passage to India*, Dr. Aziz, părăsind mînios lumea detestată a britanicilor de unde tocmai fusese categoric respins, se refugiază într-o moschee preferată ca să găsească liniştea. În mijlocul meditaţiilor sale, el observă în bătaia lunii o englezoaică.

> Brusc îl năpădi o furie cumplită şi strigă: „Doamnă! Doamnă! Doamnă!"
>
> „Oh! Oh!" icni femeia.
>
> „Sînteţi într-o moschee Doamnă şi n-aveţi dreptul să vă aflaţi aici; ar fi trebuit să vă scoateţi pantofii; e un lăcaş sfînt pentru musulmani".
>
> „Da i-am scos".

„Da-a?"
„I-am lăsat la intrare".
„Atunci vă rog să mă iertaţi".
Speriată totuşi, femeia dădu să plece, fără a se depărta totuşi de baia cu apă rituală, care îi separa. El strigă în urma ei: „Regret din inimă că am vorbit astfel".
„Da am avut dreptate, nu-i aşa? Dacă mi-am scos pantofii, pot rămîne aici?"
„Desigur, numai că atît de puţine doamne se ostenesc s-o facă, mai ales cînd îşi închipuie că nu le vede nimeni".
„Ce are a face. Aici doar e casa lui Dumnezeu."

Aziz este aproape copleşit de această sensibilitate neaşteptată. De îndată se leagă între ei o prietenie, care supravieţuieşte chiar şocului încercat de el în clipa cînd îşi dă seama că ea este destul de înaintată în vîrstă. Se pomenesc discutînd despre soţia superiorului său.

Vocea lui sună altfel. „Ah! O doamnă încîntătoare".
„Tot ce se poate, dac-o cunoşti mai bine".
„Cum? Cum? Nu vă place?"
„Nu spun, a vrut să fie amabilă, dar de aici şi pînă a spune că am găsit-o încîntătoare".
El izbucni: „Tocmai mi-a luat tonga fără să-mi ceară permisiunea — poţi să mai spui că e încîntătoare? — "

Şi-n curînd el exclamă, „Dumneata mă-nţelegi, dumneata înţelegi cum simt ceilalţi. Numai de-ar fi şi ceilalţi ca dumneata!"

Ce-am răspunde celui care ne-ar întreba dacă nu se poate elimina această scenă din roman? Un gen de răspuns s-ar referi la relaţiile interne dintre personaj şi eveniment. Dacă evenimentele majore din *Călătorie spre India* trebuie să se producă, atunci prietenia iniţială dintre Aziz şi Dna. Moore este indispensabilă. Scena ante-citată reprezintă, din acest punct de vedere, un pas necesar în lanţul evenimentelor. Dacă Forster ţine cît de cît la romanul său, această scenă trebuie să aibă loc.

Un răspuns diferit dar nu neapărat opus celui anterior, l-ar avea în vedere pe cititor. Bunăoa ă, se vor pierde unele sensuri dacă scena ar fi prescurtată sau înlăturată; prima

parte a cărţii este intitulată „Moscheea“, şi atunci cînd se raportează tematic la următoarele două părţi, „Peşterile“ şi „Templul“, semnificaţiile se desprind succesiv strat după strat dezvăluindu-ne modul de viaţă a celor două rase umane care se confruntă în această întîlnire[22]. Nu este deloc exclus ca semnificaţiile să se afle oricum acolo — nu doar în mintea lui Forster ci întruchipate în părţile ulterioare — şi totuşi să se irosească fără indiciile furnizate aici.

Nu mai puţin important este faptul că scena contribuie semnificativ la implicarea emotivă a cititorului în destinul acestor doi oameni. În măsura în care *ei* devin prieteni, ciştigă şi prietenia *noastră*. Pe măsură ce ei sînt reciproc impresionaţi de căldura şi generozitatea fiecăruia, ne impresionează şi pe noi în egală măsură. Cînd am ajuns la capătul scenei sîntem pregătiţi, fără a fi în mod necesar conştienţi de aceasta, să reacţionăm adecvat faţă de englezii mai puţin simpatici pe care-i vom întîlni. Într-adevăr simpatiile ni s-au angajat atît de profund încît ne încearcă un puternic resentiment mai tîrziu, cînd fiul Dnei. Moore o interoghează pe un ton „abraziv, dictatorial“ în legătură cu această întîlnire. „A strigat la tine în moschee, ai? Cum? Obraznic? Şi el ce căuta acolo? ... Zici c-a strigat la tine pentru pantofi. Atunci a fost impertinent. Cunosc trucul. Tare-aş fi vrut să-i fi avut în picioare“. Şi astfel se desfăşoară impactul acestei prime scene; simpatiile şi antipatiile noastre, simţul nostru pentru semnificaţia lucrurilor, interesul faţă de ceea ce urmează să li se întîmple acelora pe care îi simpatizăm şi acelora pe care îi suspectăm, totul porneşte de la această întîlnire iniţială.

Necesitatea dramatică şi funcţia retorică par, deci, a fi fuzionat pe deplin aici. Indiferent de ce anume considerăm că reprezintă inima cărţii, acţiunea, structura simbolică, sau forma semnificativă (preferinţele noastre în materie de terminologie sînt irelevante la acest stadiu), pare să justifice această scenă, sau ceva foarte similar. Şi fiecare detaliu acţionează spre exterior, asupra noastră, la fel cum acţionează în interior.

Şi totuşi este cît se poate de limpede că deciziile retorice în sensul restrîns al cuvîntului au jucat chiar şi aici un anumit rol. De ce este această scenă atît de lungă şi atît de însufleţită? Este greu de dat un răspuns, fără a discuta despre „nevoia“ romanului de a se comunica. Nevoia de a *fi* el

însuşi s-ar fi putut satisface cu mult mai puţin. „Prietenia dintre Aziz şi Dna. Moore începuse cînd ei s-au întîlnit din întîmplare într-o moschee. Aziz fusese copleşit descoperind că ... " Sau s-ar fi putut să ni se supună direct şi simplu că „Aziz şi Dna. Moore s-au împrietenit recunoscîndu-se reciproc unul în celălalt. ..." Forster ne-ar fi putut prezenta apoi scena din locuinţa lui Fielding, în timpul căreia Aziz le invită pe Dna. Moore şi Dra. Quested să viziteze peşterile, iar noi nu vom şti niciodată ce am pierdut.

Nu-i greu să ne gîndim la argumente care să pledeze împotriva acestei revizuiri, dar în mod cert cele mai convingătoare au în vedere într-un fel sau altul nevoile cititorului. Dacă trebuie să simţim aşa sau aşa, dacă trebuie să-i recunoaştem pe cutare şi pe cutare, dacă trebuie să dorim rezolvarea aceasta sau să ne temem de cealaltă, probabil că am trăit această prietenie intens. Se face adesea în zilele noastre observaţia că o scenă trebuie „realizată". Dar pentru cine trebuie făcută să pară reală? Chiar şi în relatarea cea mai rezumativă ea este într-un anume sens „reală". Iar pentru autorul însuşi faptele şi emoţiile pe care le dezvăluie sînt probabil reale şi fără a recurge la scenă. Numai că nimic nu ajunge să fie real pentru cititor atîta vreme cît autorul nu pune umărul în această direcţie, căci pentru el se decide autorul să redea scena cît mai pregnant cu putinţă.

S-ar putea răspunde că oricare autor sincer va dilata o asemenea scenă numai „pentru sine". Deşi întîmplarea face ca acest lucru să contravină celor spuse de Forster cu privire la relaţiile romancierului cu cititorii săi, el este valabil, după cum am văzut, în baza a ceea ce au simţit mulţi alţii în legătură cu ei înşişi. Poate că este într-adevăr o situaţie periculoasă, dar noi nu trebuie să o excludem complet dacă ne gîndim la distincţia dintre autorul real şi alter ego-ul său. Adevăratul Forster nu are nevoie de această scenă; el ştie toate aceste lucruri şi încă multe altele despre personajele sale. Numai dacă se imaginează pe sine ca fiind temporar cititorul său, apropiindu-se de lucrarea sa fără cunoştinţe speciale, ni-l putem imagina ca ostenindu-se să scrie scena pentru uz „propriu". Să presupunem totuşi că se postulează în acest sens pe sine ca cititor; ce altceva face el atunci decît să scrie cu „cititorul" în minte? A exprima acest eu *public* şi a afecta

un public constituit din *eu*-ri similare devin procese identice, iar distincţia dintre teoria expresivă a literaturii şi cea retorică se anulează.

Fie că aceasta reprezintă sau nu o cale profitabilă de a armoniza auto-expresia cu retorica, trebuie să conchidem că în romanul lui Forster, ca şi în alte exemple, elemente retorice identificabile sînt folosite de autor şi acceptate de către noi ca parte a realizării subiectului său. El poate dramatiza sau poate comenta direct (p. 188, mai jos) dar un ochi îl are în permanenţă aţintit asupra cititorului, chiar în timp ce lucrează asupra „romanului însuşi" spre a-l aduce la stadiul de perfecţiune.

ESTE FICŢIUNEA PURĂ TEORETIC DEZIRABILĂ?

Dacă cele ce le-am spus despre retorică luată în sens larg sînt adevărate, atunci ficţiunea pură este o imposibilitate şi ar fi lipsit de sens să întrebăm dacă este sau nu de dorit. Dar ficţiunea *poate* fi parţial purificată de retorica în sens îngust. Putem noi oare face afirmaţia: cu cît un roman este mai pur, cu atît mai bine? Este autorul care se bizuie mai cu seamă pe forţa inerentă a „obiectului natural" mai artist decît autorul care în mod conştient trudeşte să potenţeze unele elemente ale acelui obiect şi să le umbrească pe celelalte?

S-ar putea ca în cele din urmă să fim siliţi să conchidem, împreună cu Aristotel şi cu cei mai de seamă critici moderni, că autorul trebuie să utilizeze cît mai puţine elemente de retorică identificabilă „cu putinţă". Dar mai înainte de a face aceasta trebuie să limpezim problema limitelor posibilităţii în comunicarea literară.

1. Chiar dacă un obiect prezentat pare autorului să suscite o reacţie firească bazată pe universalii, el nu poate niciodată conta ca reacţia faţă de acele universalii să fie cît de cît intensă dacă nu se îngrijeşte să furnizeze o motivaţie întemeiată. El trebuie să admită că toţi cititorii sînt zilnic bombardaţi cu evenimente reale pasibile de a suscita cele mai intense reacţii universale; crimele, violurile, jefuirile, foametea, suferinţa nevinovată, maşinaţiile perfide, cruzimea patologică, toate pot fi întîlnite în ziarul de seară,

uneori cu, alteori fără potenţări retorice. Opera de artă nu se mulţumeşte, totuşi, cu reacţiile blînde, nediferenţiate pe care le stîrnesc asemenea relatări. „Ai vrea“, scrie Cehov unui prieten, „ca atuncicînd descriu nişte geambaşi să spun «Furtul de cai este un lucru rău». Dar asta se ştie de cînd lumea fără să mai trebuiască s-o spun eu. ... Cînd scriu, las în întregime în seama cititorului să adauge pentru uz propriu elementele subiective care lipsesc povestirii mele“[23]. Dar Shakespeare n-a prezentat suferinţa lui Gloucester pur şi simplu ca pe o relatare de ziar, lăsînd pe seama spectatorului elementele subiective. Deşi răul de a scoate bătrînilor ochii „se ştie de cînd lumea“ „fără să mai trebuiască s-o spună“ el, Shakespeare se străduie să potenţeze repulsia auditorului său în multe feluri. Însăşi izbucnirea lui Gloucester, cea mai lungă cuvîntare din cadrul scenei, prin ea însăşi este calculată să ne stîrnească împotriva călăilor săi: „Fiindcă n-am vrut să văd cum hulpavele-ţi gheare/Îi smulge bieţii ochi bătrîni [ai lui Lear] nici cum fioroasa-ţi soră/ Colţi de mistreţ în carnea sa divină-şi vîră“. Prelungirea supliciului, prin scoaterea fiecărui ochi separat, intervenţia înfricoşată a servitorului, silit să comită crima insubordonării la cele văzute, şi în fine ţipetele călăilor înşişi — Regan hohotind să nu s-adaste pînă nu-i isprăvită fapta, Cornwall 'zbucnind larîndu-i, „Afar' licoare păcătoasă! Zi, un' ţi-e luciu-acum?“ — toate acestea ne arată convingerea lui Shakespeare că oricît de puternică ar fi reacţia faţă de această scenă ea nu este prea mare. El ştia că deşi ne va îngrozi numai simplul spectacol, el nu putea conta pe gradul de oroare de care avea nevoie fără să potenţeze reacţia noastră dincolo de ce se poate considera un comportament firesc.

2. Majoritatea evenimentelor dramatice sînt mult mai ambigui decît această scenă, sînt mult mai vădit bazate pe reacţii pur convenţionale ce necesită o retorică pentru a le situa pentru cititor. Şi chiar şi valorile cele mai imuabile primesc o întruchipare convenţională ce diferă de la om la om, de la regiune la regiune, şi de la epocă la epocă. Marii artişti sondează într-adevăr adînc pînă la valorile permanente; sînt convins că mila mea pentru Regele Lear, afecţiunea mea pentru Elizabeth Bennet şi Alioşa, şi frica mea de Iago şi de Seniorul din Ballantrae au la bază convingeri care nu sînt

pur şi simplu convenţionale la origină. Sînt convins că Faulkner are dreptate atunci cînd denumeşte mobilurile din *Pe patul de moarte* drept universale şi fireşti. „Am imaginat doar“, ne spune el, „un grup de oameni şi i-am supus simplelor catastrofe naturale şi universale, potopul şi vîlvîtaia, animaţi fiind de un mobil simplu şi firesc [înhumarea] spre a direcţiona dezvoltarea lor“[24]. Oamenii în general nu vor înceta să venereze cele două valori, pietatea filială şi respectul pentru morţi, nici atunci cînd sînt asaltate de „potop şi vîlvîtaie“ — atita vreme cit mai există cititori cărora să le pese cit de cit de literatură. Dar ar fi naiv, într-adevăr, artistul care pur şi simplu ar arăta numai în direcţia spectacolului oferit de suferinţa celor nevinovaţi sau de răul inexplicabil sau de devotamentul încrîncenat şi s-ar aştepta din partea mea la reacţiile pe care le manifest de fapt faţă de aceste personaje şi evenimente complexe. Ce-i drept, Faulkner a luat o seamă de măsuri foarte complicate de ordin tehnic — cu excepţia comentariului explicit — ca să mă ajute să descopăr o cărare prin această junglă eroi-comică. Chiar aşa, în multe locuri el mă lasă complet perplex — şi nu sînt singurul în această situaţie[25]. Nu este exclus ca foarte adesea dacă nu primim ajutor, să nu putem identifica nici măcar ce anume ni s-a prezentat. S-ar zice că *s-ar cuveni* totuşi. Şi adică *de ce* s-ar cuveni? Ar fi raţional din partea mea să mă aştept ca Faulkner sau Joyce de pildă, să identifice obiectele *mele* naturale drept ceea ce sînt în *realitate*, dacă eu le-aş prezenta lor o lume ficţională numai, fără nici un fel de indiciu asupra modului în care concep eu această lume? Desigur, toţi admirăm nespus de mult virtuţile, indiferent de denumirea pe care le-o acordăm („bătalnic“ ori „înţelept“, demonstrînd „curaj“ sau „vînă“ etc.). Şi cu toţii ne înflăcărăm pentru adevăr. Eu niciodată însă nu mă bizui numai pe mine cînd întîlnesc şi trebuie să identific decenţa sau curajul, căci cel mai adesea la primul contact adevărul mă enervează sau îl resping ca pe o minciună.

Noţiunea de obiecte naturale ferm constituite care să inducă reacţii fireşti a intrat iniţial în literatură ca urmare a emulării omului de ştiinţă din secolul al nouăsprezecelea ce se ocupa dezinteresat şi obiectiv de realitatea concretă. Ideea n-a rodit niciodată în literatură aşa cum a rodit în

ştiinţă. Acum că oamenii de ştiinţă au renunţat la pretenţia potrivit căreia ei s-ar afla în căutarea unicei formule a unei realităţi ferm constituite, neafectată de limitele şi interesele observatorului, poate că ar trebui si noi să ne împachetăm bagajele încă o dată şi să ne ţinem după ei. Realitatea nediferenţiată nu este niciodată oferită oamenilor într-o formă „firească", neîmpodobită. Fără ca prin aceasta să capitulăm în faţa relativismului, putem recunoaşte că diferitele noastre interese şi predispoziţii ne îndeamnă să ne apropiem aspecte diferite ale realităţii în scopuri diferite. Acelaşi fapt poate deveni multe fapte diferite, depinzînd de deosebirile în orientarea noastră generală. Astfel, fiecare „fapt" literar —chiar şi cel mai neîmpodobit tablou al unui aspect universal oarecare al experienţei umane — este extrem de încărcat de valorile autorului, oricare ar fi pretenţiile acestuia privitor la obiectivitate.

Cu alte cuvinte o povestire nu va fi inteligibilă dacă nu va include, nu importă cît de subtil, o cantitate de relatare necesară nu numai pentru a ne atrage atenţia asupra sistemului de valori care îi conferă sensul, ci şi, fapt deosebit de important, pentru a ne predispune în vederea acceptării, fie şi provizorii, a acelui sistem de valori. Este adevărat că cititorul trebuie să-şi suspende într-o oarecare măsură propriile suspiciuni; el trebuie să fie receptiv, deschis, gata să primească informaţiile-cheie. Dar opera însăşi — oricare operă nescrisă de mine însumi sau de cei care-mi împărtăşesc convingerile — trebuie să umple cu retorica sa golul creat de către suspendarea propriilor mele convingeri.

Chiar şi ceva atît de universal-reprobabil cum este cruzimea faţă de copii poate fi modelat în vederea obţinerii unor efecte radical diferite. Cînd tăticul lui Huck îl fugăreşte cu cuţitul, sau cînd tatăl de pe o bandă ilustrată îşi bate copilul fiindcă a avut o zi proastă la serviciu; cînd Jim din „Tunsoarea" şi Jason din *Zgomotul şi furia* dezamăgesc nişte copii în legătură cu un circ; cînd eroina lui Elizabeth Bowen trăieşte experienţa decesului inimii; cînd micuţul păgîn al lui Saki este pedepsit de mătuşa sa; cînd Medea îşi omoară copiii; cînd Macbeth îi ucide lui Lady Macduff copiii; cînd Modestul Propozant al lui Swift aranjează fierberea pruncilor în vederea consumului; cînd Pip cade în cursa Drei. Havi-

sham; cînd Farrington din povestirea lui Joyce „Counterparts“ îşi bate fiul; şi, în fine, cînd copilul din *Fraţii Karamazov* este omorît în bătaie, reacţiile noastre faţă de făptaşi variază de la amuzamentul nepăsător la oroarea paroxistică, de la iertarea compătimitore la ură; ele nedepinzînd în primul rînd de relaţia naturală dintre evenimentele ca atare şi noi ci de judecata emisă de autor[26].

3. Chiar dacă există reacţii universale şi permanente întruchipate în operă, este puţin probabil ca ele să ne emoţioneze puternic şi în afară de asta ele mai pot fi şi neclare — în lipsa retoricii autorului. O complicaţie şi mai mare apare din faptul că ficţiunea în goana ei după realitate este înclinată să se ocupe de un număr mare de pure convenţii care n-au noimă atunci cînd sînt scoase din context. Orice scrib versat ştie că o femeie care aprinde să zicem, o ţigaretă nu semnifică acelaşi lucru într-un roman scris în 1960 cu ce-ar fi însemnat într-un roman scris în 1860. Moda vestimentară şi stilul în coafură, tipurile de maniere curtenitoare, comportamentul sexual — toate zonele existenţei unde convenţia este operantă — pot fi folosite pentru a stabiliza personajul, dar numai în cadrul limitelor de timp şi de loc definite cu grijă şi controlate de către autor[27]. La o eroină promiscuitatea nu mai este o greşeală chiar atît de condamnabilă în anii şaizeci ai secolului nostru aşa cum era pînă şi concubinajul involuntar practicat de Tess acum şaptezeci de ani. Mauriac povesteşte de o femeie din zilele noastre care nu putea să înţeleagă de ce se face atîta caz în *Phèdre*: ce poate fi mai natural decît să te îndrăgosteşti de fiul tău vitreg!

Prin asemenea deplasări de accent un autor îşi poate purifica opera pînă la vidarea totală de orice sens, dacă se bizuie pe corelative care nu sînt nici pe departe obiective. Cititorul este veşnic confruntat cu problema *sensului* cutărui gest sau cutărui detaliu. Nu este suficient să spui că ceva n-are nevoie să semnifice nimic pentru că pur şi simplu există. Acumularea lipsită de noimă a detaliilor minuţios observate nu ne poate satisface multă vreme; numai dacă detaliile vor fi puse să *povestească*, numai dacă vor fi încărcate de semnificaţie pentru vieţile prezentate, vor putea fi tolerate. Dacă James T. Farrell îl prezintă pe McGinty, în prima frază a cărţii *Gas-House McGinty* (1933), resimţind lipsa unei

scuipătoare, ce-a vrut să spună cu asta? Faptul că scuipa cît de cît ne poate sugera cîte ceva despre el, deşi nu prea mult fără îndoială. Faptul existenţei unei *scuipători* ne furnizează o oarecare informaţie despre mediul său. Dar ce putem spune despre faptul *resimţirii lipsei* scuipătorii? Înseamnă oare mai mult decît atunci cînd loveşti la tir centrul ţintei? Poate că da, poate că nu. „Mestecînd cea de a patra măslină, McGinty se gîndi că Boyle [patronul] ar trebui să ţină măsline umplute". Ce se urmăreşte cu asta? Poate că Farrell urmăreşte să indice că McGinty este gras, lucru pe care îl ştim deja destul de bine. Poate că înseamnă ceva mai mult. Dacă cititorul nu va reuşi să prindă semnificaţia deplină a fiecărui fapt suprasolicitat, el va face în mod cert erori grave de lectură. Dar, pe de altă parte, dacă el va presupune că autorul său alege detaliile în mod deliberat şi le încarcă pînă la refuz cu semnificaţii, s-ar putea pomeni supralicitîndu-l prin interpretările sale.

Cînd tînărul Stephen Dedalus şi-a trecut mînios linguriţa prin coaja oului, acţiunea sa a reprezentat un gen de fapt obiectiv, dar ar fi putut deveni uşor un alt fapt după ce Joyce a eliminat cuvîntul „mînios". O coajă de ou, i-am putea aminti noi într-un fel pedant pedantului Joyce, mai poate fi distrusă şi-n alte multe moduri decît prin mînie. Meditativ? Impacientat? Distrat? Neatent? Euforic? De sigur „contextul va arăta" — uneori. Dacă este contextul parte a „obiectului"? Dacă da, de ce nu poate furniza autorul, ca parte a obiectului, scene concepute să elucideze cititorului contextul care să nu fie neapărat necesare „obiectului"? Şi dacă obiectul însuşi poate fi extins în acest mod, aşa cum ne arată James creind-o pe Henriette Stackpole, unde ne oprim? Nu putem adăuga oare un adverb sau două, şi chiar cîte un comentariu din cînd în cînd? Unde se sfîrşeşte contextul? Dacă contextul este necesar pentru ca un corelativ obiectiv să poată într-adevăr corela, şi dacă contextul devine întreaga operă, atunci ne aflăm în situaţia oarecum stranie de a spune, adoptînd formula lui Eliot pentru corelativul obiectiv, „că singurul mod de a evoca emoţia în artă este de a crea opere de artă complete care să fiinţeze ca o formulă pentru aceea emoţie"—chiar aşa, pentrucă formula este tautologică, dar nu deosebit de utilă pentru a absolvi retorica de misiunile ei.

4. În fine, o bună parte a literaturii majore se bazează pe o reuşită răsturnare a ceea ce mulţi cititori ar considera „în mod firesc“ o reacţie adecvată. Asemenea răsturnări pot fi realizate numai dacă autorul este capabil să supună atenţiei noastre relaţii şi sensuri pe care suprafaţa obiectului le întunecă. Dacă nemiloasa ascensiune către putere a lui Macbeth şi tirania sa brutală ar fi în chip firesc adecvată oricărei reacţii emoţionale universale, aceasta s-ar compune din frică, ură şi plăcerile răzbunării. Cu cît o asemenea poveste este supusă la mai puţine manevre retorice, cu atît mai mică va fi compasiunea pe care probabil o va determina. Dacă ar fi stat în intenţia lui Shakespeare să realizeze o tragedie a răzbunării, el ar fi putut, după toate probabibilităţile, să se lipsească de orice retorică specială lăsînd omorul şi tirania, văzute din afară, să vorbească de la sine. Este greu să ne imaginăm că rezultatul ar fi fost foarte inspirator cu toate că provenea de la Shakespeare, dar cel puţin ar fi fost în bună parte scutit de manipularea evidentă a simpatiilor noastre în care abundă versiunea reală. Aşa cum stau lucrurile, Shakespeare utilizează o retorică elaborată spre a ne controla simpatiile: conştiinţa încercată a lui Macbeth, dramatizată pe larg, proclamă un mesaj mai puternic decît ce vehiculat de crimele sale nedramatizate[28].

Aristotel a pretins poetului tragic capacitatea de a-şi nara intriga într-o formă simplă şi de a produce, într-o măsură restrînsă, emoţiile tragice. Destul de adevărat, poate, dacă intriga sa este aceea a lui Oedip, Lear sau Othello. Dar să presupunem că el vrea ca auditoriul său să căineze pe cel care pare, la orice privire din afară, a fi un om rău, sau să iubească, precum în Emma, pe cea care pare, oricui priveşte din afară, a fi o femeie fudulă şi băgăcioasă — ei şi atunci? Atunci vor fi chemate în ajutor toate resursele retorice de care dispune — fiece resursă stilistică: succesiunile transformate, „privirile interioare“ manevrate şi, de va fi nevoie, comentariul.

Pe scurt, toate clişeele despre aşa zisa autonomie a obiectului natural sînt în cel mai bun caz jumătăţi de adevăr. Deşi unele personaje şi evenimente articulează independent mesajul lor artistic şi-l transmit cititorului, purtînd astfel în ele sub o formă atenuată propria lor retorică, nici unul nu va realiza această cu claritate şi pregnanţă pînă ce autorul

nu-şi va aduce toate potenţele sale în slujba misiunii de al face pe cititor să vadă ceea ce sînt ele în realitate. Autorul nu poate alege dacă să recurgă sau nu la potenţarea retorică. Singura sa alegere priveşte tipul de retorică la care va apela.

NOTE

[1] Vladimir Nabokov, „On the Book Entitled *Lolita*", *Lolita* (New York, 1958), p. 313.

[2] Jean Stein, „Interview with William Faulkner", *The Paris Review*, IV (Spring, 1956), 28—52. Citatul este de la p. 38.

[3] Asta nu înseamnă că ceea ce denumesc retorică a fost complet ignorată. Vezi *Bibliografia*, Secţiunea IV.

[4] „Easy Does It Not", în *The Living Novel*, ed. Granville Hicks (New York, 1957), pp. 113—16.

[5] *An Autobiography*, ed. Frederick Page (London, 1950), pp. 234—35.

[6] „Modern Fiction", *The Common Reader* (London, 1925); New York, 1953, pp. 153—54. Eseul a fost scris în 1919. Bătălia dintre autorul din ce în ce mai pretenţios şi cititorul din ce în ce mai handicapat prezintă atîtea faţete încît aici noi nu putem nici măcar să definim problematica şi cu atît mai puţin să împărţim laude sau admonestări. Pentru cauzele care au dus la deteriorarea publicului cititor, vezi Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London, 1932) şi Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800—1900* (Chicago, 1957).

Atacurile îndreptate împotriva publicului cititor sînt încă frecvente. „Este evident", conchide Granville Hicks antologia sa de mărturisiri programatice provenind de la zece tineri romancieri (*The Living Novel*), „că lucrurile nu merg cum trebuie cu romanul de azi, însă problema rămîne în esenţă o problemă a cititorilor, nu o problemă a scriitorilor" (p. 216). Şi totuşi cel puţin doi dintre romancierii din acest volum, Ralph Ellison şi Harvey Swados, au foarte multe de spus în legătură cu problema romancierului, cu modul în care valorile abordate se raportează la cititori. Cît despre problema demodării sau nu a pozei antiretorice a primilor romancieri „moderni", ea trebuie lăsată în seama altcuiva care poate urmări mai îndeaproape tabloul romanului contemporan decît o pot face eu.

[7] Robert Penn Warren înregistrează zece elemente culese de la diferiţi critici care le recomandă spre expurgare, spre a lăsa exclusiv terenul liber pentru poezia pură: „1. Ideile, adevărurile, generalizările, «semnificaţia». 2. Imaginile «intelectuale» complicate şi precise. 3. Materialele nefrumoase, dezagreabile sau neutre. 4. Situaţia, naraţiunea, tranziţia logică. 5. Detaliile realiste, descrierile exacte, realismul în general. 6. Schimbările de ton şi în starea de spirit. 7. Ironia. 8. Variaţiile metrice, adaptările dramatice ale ritmului, cacofonia etc. 9. Metrul în sine. 10. Elementele subiective şi personale" („Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review*, Spring, 1943, republicat în volumul *Essays in Criticism: 1920—48*, ed. Robert W. Stallman [New York, 1949,] p. 99). O argumentaţie persuasivă împotriva utilizării purităţii ca standard universal este oferită de Frederick Pottle în *The Idiom of Poetry* (Ithaca, N.Y., 1941).

[8] Încercarea lui Aristotel de a distinge retorica de poetică a fost totuşi curînd abandonată în lucrările diferiţilor retoricieni. Vezi Bernard Weinberg, „Robertello on the Poetics", în volumul *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 319—48; Richard McKeon, „The Concept of Imitation in Antiquity", *ibid.*, mai ales pp. 168—74. Asupra unor forme curente de critică „retorică", vezi R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto, 1953), mai ales pp. 115—28, 197.

[9] „Pure Poetry", *The Art of Poetry*, în versiunea engleză a lui Denis Folliot (New York, 1958), pp. 184—85.

[10] „The School of Giorgione", *The Renaissance* (London, 1888; Modern Library ed., f.a.), pp. 111—14.

[11] Vezi David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942), p. 129, pentru una din multele sugestii în critica modernă, cum că ceea ce încearcă să facă romancierul — în acest caz „să distileze viaţa într-o esenţă" — poate fi făcut mai bine de către muzician. Oricine este familiarizat cu critica modernă va fi capabil să se gîndească la numeroasele eforturi de a compara opera unor romancieri precum Gide, Proust, Mann, Joyce şi Faulkner cu muzica. Nu este o întîmplare că Dujardin, care se mîndrea cu faptul de a fi iniţiat tehnica fluxului conştiinţei *(monologue intérieur)* în roman, şi-a conceput opera cu „ambiţia nebunească de a transporta în literatură metodele lui Wagner" *(Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce)* (Paris, 1931), p. 97. Vezi Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), cap. III, secţ. I, pentru folosirea analogiei cu muzica de-a lungul sec. al XIX-lea.

[12] *What is Literature?* în versiunea engleză a lui Bernard Fretchman (London, 1950), p. 13. Pentru o discuţie teoretică asupra „impurităţii" inerente a literaturii, referirea inevitabilă la o realitate care se află „în afară", vezi Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (Minneapolis, Minn., 1956, pp. 129 şi urm.)

[13] Ezra Pound, „A Stray Document", (1913), eseu retipărit în volumul *Make It New* (New Haven, Conn., 1935) şi în M. D. Zabel, *Literary Opinion in America* (ed. rev.; New York, 1951), p. 170. Vezi de asemenea scrisoarea lui Pound către W. Carlos Williams, 21 octombrie 1908, *Letters 1907—1941*, ed. D. D. Paige (New York, 1950), pp. 3—4; şi Hugh Kenner, *The Art of Poetry* (New York, 1959): „Un lucru e ceea ce e. Mare parte din treaba poetului este să cunoască ceea ce există, şi apoi să admită că *natura* existentului este de un interes mai durabil decît travaliul minţii sale în prezenţa acestuia. Dacă natura sa implică anume adevăruri morale, poetul eficient ne va convinge că el le elucidează pe acestea pentru că ele sînt conţinute în subiectul său, mai degrabă decît că le inventează pentru că simte astfel" (p. 174).

[14] Vezi Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, versiunea engleză de Willard Trask (Anchor Books ed., 1957), p. 486. Vezi de asemenea R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (prima ed., 1938; New York, 1958): „... folosirea epitetelor în poezie, sau chiar în proză acolo unde se urmăreşte expresivitatea, constituie un pericol. Dacă vrei să exprimi teroarea pe care o cauzează ceva, nu trebuie să-i aplici un epitet de genul lui «îngrozitor». Căci acesta descrie emoţia în loc să o exprime, şi limba ta devine deodată frigidă, adică inexpresivă. Un poet veritabil, în momentele sale de poezie autentică, nu menţionează niciodată numele emoţiilor pe care le exprimă" (p. 112).

[15] „Hamlet and His Problems", *Athenaeum*, 26 septembrie 1919, eseu retipărit în *Critiques and Essays*, ed. Stallman, p. 387.

[16] Warren, „Pure and Impure Poetry", în *Critiques and Essays*, ed. Stallman, p. 86.

[17] „Greek Drama", *Essays and Lectures on Shakespeare* (Everyman ed., [1907]), p. 17.

[18] *Agamemnon*, în versiunea lui George Thompson din volumul *Six Greek Plays* in Modern Translation, ed. Dudley Fitts (New York, 1955), pp. 34—35.

[19] Exemple şi mai concludente pot fi găsite în drama mai timpurie. Scena dintre Cassandra şi cor în *Agamemnon*, cea mai întinsă scenă a piesei, survenind la un moment cînd întreaga acţiune importantă se petrece neobservată în spatele scenei, constituie un exemplu splendid.

Consumă aproape o cincime a piesei, durată ce poate fi justificată numai ca pregătire psihologică a auditoriului pentru ţipătul lui Agamemnon.

[20] Prefaţă la ediţia newyorkeză, retipărită în *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1934; 1947), p. 322.

[21] Vezi, de pildă, relatarea lui Ellmann în legătură cu nerăbdarea aproape patetică a lui Joyce de a primi înştiinţări asupra receptării critice a fiecărei lucrări înainte de şi la momentul apariţiei. În parte interesul lui Joyce cu privire la vînzări putea fi de ordin pur comercial, dar este limpede că el dorea cu ardoare să fie citit (*James Joyce*, passim).

[22] Vezi E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (Toronto, 1950), mai ales p. 114.

[23] *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland (New York, 1920), p. 64.

[24] Jean Stein, „Interview with William Faulkner", p. 39.

[25] Vezi Edward Wasiolek, „*As I Lay Dying:* Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion", eseu publicat în *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 15—23. „Trebuie oare ca atitudinea noastră să se identifice cu aceea a membrilor familiei Bundern, sau trebuie menţinută la o distanţă ironică? ... Faulkner este capabil să controleze prin selecţia detaliilor şi situaţiilor, felul în care doreşte ca noi să privim lupta Bundernilor" (p. 17). Poate „capabil" nu este tocmai cuvîntul potrivit, întrucît Wasiolek socoteşte că vederi opuse a lor sale s-au „fixat în vîrtejul lent al opiniei critice curente". Găsesc argumentaţia sa foarte convingătoare, da nu m-aş încumeta niciodată să ajung la ea de unul singur, chiar şi după mult studiu asupra cărţii şi cu tot controlul lui Faulkner prin „selectarea detaliilor şi situaţiilor".

[26] Pentru un caz de violenţă faţă de copii deosebit de patetic, vezi povestirea lui Dostoievski „Visul unui om ridicol" în versiunea engleză a lui David Magarschack publicată în volumul *A Gentle Creature and Other Stories* (London, 1950).

Aceeaşi teză se poate susţine despre oricare acţiune cu caracter general — căsătorie, naştere, sinucidere, dragoste. Să examinăm următoarele omoruri: Macbeth îl ucide pe Duncan, iar noi îl căinăm pe Macbeth mai degrabă decît pe Duncan; Markheim îl ucide pe cămătar, iar noi sperăm în mîntuirea lui Markheim; Monsieur Verdoux ucide o serie de femei avute, şi noi ne alăturăm lui în revolta împotriva unei civilizaţii descompuse; moştenitorul prezumtiv din *Kind Hearts and Coronets* ucide vreo cinci, şase rubedenii şi noi pur şi simplu hohotim; Zuleika Dobson „ucide" toată studenţimea de la Oxford iar noi rîdem, şi nimic mai mult; Ch'en din *Man's Fate*, ucide un necunoscut cu sînge rece iar noi sîntem terifiaţi — pentru Ch'en. Nu este nevoie

să înşir numeroasele omoruri în care reacţiile mai „fireşti" de ură faţă de ucigaş şi milă faţă de victimă sînt făcute să predomine.

[27] „Acum o sută cincizeci de ani oamenii îşi cunoşteau locul şi ştiau ce se aşteaptă din partea lor, aşa încît, cînd deviau de la norma acceptată, abaterile lor îţi spuneau într-adevăr ceva despre starea lor de spirit. Cînd Anne Elliot, de pildă, descoperi că verişorul ei obişnuise să călătorească frecvent duminicile, ea deduse, şi avea tot dreptul să deducă, că el fusese «cel puţin nepăsător cu privire la chestiunile serioase». Chiar şi cînd eram mică tu îmi spuneai tot felul de semne improbabile după care îţi dădeai seama cine era o lady şi cine nu. Astăzi tot acest limbaj al semnelor s-a demodat, cu rezultatul că o descriere exterioară se raportează din ce în ce mai puţin la faptele de conştiinţă, şi romancierul devine din ce în ce mai stringent obligat să se folosească de propria sa imaginaţie pentru a urmări legătura". (Mary Scrutton, „Addition to Fiction", *The Twentieth Century* [April, 1956], pp. 367—68). Dacă lucrul este valabil pentru faptele exterioare precum plimbările de duminică, este tot atît de valid în privinţa gîndurilor şi atitudinilor.

[28] Julian Markels dezvoltă această teză în studiul „The Spectacle of Deterioration: Macbeth and the «Manner» of Tragic Imitation", *Shakespeare Quarterly*, XII (Summer, 1961), 293—303.

V

REGULI GENERALE, IV, EMOȚIILE, CONVINGERILE ȘI OBIECTIVITATEA CITITORULUI

„Numai în cazul cînd convingerile morale ale cititorului concordă exact cu cele pe care se edifică povestirea, va împărtăși întreaga emoție pe care aceasta e potențial capabilă să i-o declanșeze" — MONTGOMERY BELGION

„Cum poate fi oare convins cititorul american prin intermediul romanului (care este operă de artă și nu sociologie disimulată) că trebuie să caute și să identifice ceea ce este fundamental în om, dincolo de toate deosebirile de clasă, rasă, avere, sau școli urmate?" — RALPH ELLISON

„Intenția scriitorului este deci să-l facă pe cititor să perceapă ponderea fiecărei acțiuni. Scriitorul nu poate fi sigur că milionul său de cititori va considera chestiunea cu aceiași ochi ca și el. El va încerca așadar să-și definească un public. Presupunînd acel lucru pe care toți oamenii ar trebui să-l poată înțelege și asupra căruia să poată cădea de acord, el creează un fel de umanitate, o versiune a ei, compusă din speranțe și realități în proporții care variază în raport cu gradul său de optimism. ...Scriitorul trebuie să ajungă la o intuire valabilă a lucrurilor reale și a celor importante. Problema sa este să se ocupe de aceste intuiții trainice care posedă forța de a recunoaște prilejurile suferinței și prilejurile fericirii, în ciuda deformărilor și încețoșărilor". — SAUL BELLOW

„ATÎT LACRIMILE CÎT ŞI RÎSUL SÎNT FRAUDULOASE DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC"

„ROMANUL ESTE nu numai artificial şi retoric, ci şi contaminat". Aşa ar putea răspunde unii critici, considerînd că însăşi argumentele pe care le-am avansat sînt o dovadă a inferiorităţii romanului faţă de alte forme ale literaturii, mai învecinate cu puritatea. Cum însă puritatea unora este prihana altora, însuşi efectul emoţional în virtutea căruia unii scriitori, precum James, îşi vor fi epurat opera de vocea auctorială va constitui pentru alţi autori, şi mai puri încă, obiectul unor epurări obligatorii. „Nu numai că suferinţa şi bucuria faţă de asemenea destine umane precum cele pe care le narează sau le prezintă opera de artă sînt ceva extrem de diferit în raport cu adevărata plăcere artistică", ne spune Ortega, „dar însăşi preocuparea faţă de conţinutul uman al operei este în principiu incompatibilă cu delectarea estetică adecvată"[1]. Pentru el arta trebuie să excludă nu numai retorica[2], ci şi realitatea însăşi, atîta vreme cît această realitate are un conţinut uman. „Obiectul de artă este artistic numai în măsura în care nu este real" (p. 10). „Chiar dacă o artă pură nu este cu putinţă, fără îndoială va trebui să predomine năzuinţa spre purificarea ei. O asemenea tendinţă ar urma să realizeze o eliminare progresivă a elementelor mult prea umane care predomină în producţiunile romantice şi realiste" (p. 11). „Atît lacrimile cît şi rîsul sînt frauduloase din punct de vedere estetic" (p. 25).

Vorbind în numele „celor mai dinamici membri tineri a două generaţii succesive — din Berlin, Paris. Londra, New York, Roma, Madrid", care au constatat că detestă arta tradiţională (p. 12), el le descrie realizările drept o „dezumanizare" a artei în numele formei, a acelei forme care este contemplată mai degrabă decît trăită, a formei purificate de tot ce

nu este pur estetic. Astfel, cei pe care Ortega îi descrie nu numai că ar fi gata să elimine complet simpla povestire din roman, ci şi să ocolească efortul elaborat al lui James de a deghiza povestirea; ei ar fi gata de asemenea să elimine orice „referinţă, aluzie, naraţiune", prezentînd „lucrurile în sine", faptele „vizibile" (p. 58, 59). Deşi o anumită cantitate de intrigă bazată pe reacţii emotive ar putea fi indispensabilă, ea trebuie recunoscută ca un rău necesar neavînd „nici un fel de valoare estetică sau numai una reflectată, secundară" (p. 76).

În mod firesc cititorul unor asemenea opere trebuie să fie purificat la rîndu-i de tendinţa de a se implica emoţional. Citim mereu atacuri îndreptate împotriva cititorilor care doresc să fie mişcaţi de „acţiune" sau de „intrigă" sau de idile sentimentale. Cititorul competent, se subînţelege, nu va cere intensificări ale speranţelor sau temerilor bazate pe asemenea calităţi „melodramatice" inferioare precum bunătatea morală şi suferinţa nevinovată; el se va arăta mai degrabă dispus să guste acele plăceri furnizate de calităţi de ordin „estetic" şi „intelectual", sau dintr-o contemplaţie a îndemînării artistului. Ţelul suprem al artei, a spus Flaubert, nu este „nici să stîrnească lacrimile nici rîsul" — cît de des avea să fie repetată această formulă în următoarea sută de ani — ci în „a lucra aşa cum lucrează natura, adică, a-l face pe cititor să viseze" [3]. Chiar şi James, care n-ar fi putut aproba niciodată forma extremă a dezumanizării descrisă de Ortega, pledează pentru un cititor capabil să se ridice deasupra implicării în simpla „povestire" spre o apreciere analitică „a istoricului povestirii în cauză" [4]. El reclamă inteligenţă, discriminare şi interes analitic, şi deşi, după cum am văzut, este gata să accepte responsabilitatea de a ridica cititorul la acest nivel, mai speră încă în existenţa unui cititor gata să reacţioneze în mod adecvat, analitic.

Mulţi dintre criticii de mai tîrziu au accentuat contrastul dintre adevărata apreciere şi interesul vulgar, josnic pentru intrigă şi emoţii. Puţini, probabil, vor merge astăzi pînă acolo unde au ajuns primii moderni descrişi de Ortega, pentru care arta adevărată este „anti-populară" şi care împart „publicul în două grupuri", obligîndu-l în mod deliberat pe „cetăţeanul mijlociu să-şi dea seama că este doar atît —

cetăţeanul mijlociu, o fiinţă incapabilă de a primi cuminecătura sacră a artei, orb şi surd la frumuseţea pură". Dar în numeroasele denigrări moderne ale povestirii sau intrigii, percepem mereu tendinţa pe care Ortega cutează să o exprime în forma sa cea mai extremă: adevărata artă se bazează pe impulsuri care „nu sînt de un tip uman generic". Ea vizează nu „oamenii în general ci o clasă specială de oameni care s-ar putea să nu fie mai buni, dar care evident sînt deosebiţi" [5].

Multe dintre atacurile asupra unor chestiuni pretins nonestetice precum intriga şi implicarea emoţională s-au bazat pe redescoperirea modernă a „distanţării estetice". După ospăţul neînfrînat al emoţionalismului romantic şi al realismului bucher, autorii au început să descopere, pe măsură ce secolul al nouăsprezecelea se apropia de sfîrşit, că prin înlăturarea diferitelor artificii ale literaturii anterioare ei au ridicat mai multe probleme decît au putut să rezolve; devenea din ce în ce mai limpede că arta va fi distrusă dacă prăpastia dintre artă şi realitate urma să fie complet astupată. Dar a trebuit să vină secolul nostru pentru ca posibilitatea artificiului de a ne ţine la o anumită distanţă de realitate să fie luată în serios şi considerată a reprezenta o virtute mai curînd decît pur şi simplu un obstacol inevitabil în calea realismului deplin. În 1912 Edward Bullough a formulat condiţia, denumită de el „distanţă psihică", ca scriitorul nici să nu-şi „supra-distanţeze" nici să nu-şi „sub-distanţeze" opera. Dacă este supra-distanţată, va părea, afirma el, improbabilă, artificială, goală sau absurdă iar noi nu vom reacţiona faţă de ea. Totuşi dacă este „sub-distanţată", opera devine prea personală şi nu poate fi gustată ca artă. De exemplu, dacă un om care crede că are motive să fie gelos pe soţia sa vede *Othello*, el va fi prea tulburat şi de o manieră care nu este propriu-zis estetică [6]. Mai ales această a doua primejdie exprima ceva nou care plutea în aer; cînd Bullough sugera necesitatea ca artistul să ia măsuri spre a împiedica sub-distanţarea, el se situa în avangarda unei mari parăzi de autori şi critici care îşi manifestau entuziasmul faţă de cutare sau de cutare „efect de alienare", sau care deplîngeau cerinţa cititorului obişnuit de a se simţi profund implicat din punct de vedere emoţional în ceea ce citeşte. Strădania lui Berthold

Brecht în direcţia realizării unei piese „de un tip non-aristotelian", „care să nu se sprijine pe intropatie", reprezintă doar forma extremă a ceea ce au căutat mulţi artişti, în strădaniile lor de a distruge legătura cu realitatea tiranică [7].

Accentul pus pe nevoia de a controla distanţa este evident salutar. Dar dacă va încerca să descopere o distanţă ideală pe care toate operele să se considere datoare s-o caute, romancierul se va trezi pus în dificultate. „Distanţarea estetică" se compune din numeroase efecte diferite dintre care unele sînt extrem de adecvate pentru un anumit tip de operă. Şi ceea ce este şi mai important, distanţa nu este niciodată un scop în sine; se urmăreşte distanţarea de-a lungul unei axe spre a se mări implicarea cititorului de-a lungul alteia. Cînd Chikamatsu, bunăoară, cere poeţilor să evite toate epitetele emoţionale, el o face spre a mări tocmai efectul emoţional produs asupra cititorului. „Consider că patosul este exclusiv o chestiune de reţinere. ... Este deosebit de important să nu se spună despre un lucru că «este trist», ci să fie trist de la sine" [8]. Cînd, pe de altă parte Brecht reclamă o „răceală a-tot-cuprinzătoare" (p. 71), el pare la început să dorească o mărire a distanţei de toate tipurile. Dar ceea ce urmăreşte în realitate este sporirea distanţei emoţionale spre a implica mai ferm judecata socială a cititorului.

Cu cît examinăm mai îndeaproape conceptul de distanţă cu atît pare mai complicat. Desigur, dacă ne mulţumim să vedem toată literatura ca aspirînd spre un tip de implicare, şi numai spre unul singur — senzaţia de realism, contemplare extatică a formei pure, şi aşa mai departe — nu ne vom simţi stingheriţi să căutăm de asemenea realizarea unui singur tip de distanţă. Fiecare critic va putea deci să ofere formula sa şi să încerce să-i convertească pe cititori să subscrie: Cît mai mult realism cu putinţă, dar suficient de mare distanţă spre a se conserva senzaţia de formă; o formă cît mai pură cu putinţă, în care impurităţile precum intriga să fie reduse la minimum; ş.a.m.d. Dar este vreodată contactul nostru cu operele reale pe atît de simplu pe cît îl sugerează această abordare? Fiecare operă literară de oarecare forţă — indiferent dacă autorul ei a compus-o sau nu avînd în vedere publicul — este de fapt un sistem elaborat de controale asupra implicării şi detaşării cititorului de-a lungul unor

direcţii de interes. Autorul este limitat doar de evantaiul intereselor umane.

Rezistînd, deci, ispitei fireşti de a substitui propriile mele reguli universale privind acele interese ce trebuie intensificate sau suprimate spre a se realiza marea literatură, va trebui să dezvolt aici un catalog elementar — şi pentru unii cititori relativ evident — al intereselor arătate de romancieri în fapt mai degrabă decît în teorie, pe care le exploatează atunci cînd îşi construiesc operele lor. Odată catalogul completat, ne mai trebuie convingerea că un tip de interes este cu mult superior celorlalte, dar chiar şi aşa legislaţiile în favoarea sa trebuie să se bazeze pe o privire destul de cuprinzătoare asupra evantaiului de interese şi apetituri [9] pe care regulile noastre le vor interzice. Diferitele tipuri de epurare — fie că este vorba de vocea auctorială nerealistă, de emoţiile umane impure, sau de judecăţile morale care contribuie la producerea lor — pot fi înţelese numai în contextul a ceea ce nu poate fi eliminat: un anume tip de interes care va pune stăpînire pe cititor şi-l va susţine de-a lungul întregii opere.

Instituind interesul drept criteriu general, sînt conştient de faptul că mă abandonez unui lucru care poate semăna cu apriorismul pe care l-am criticat. De ce trebuie toate operele să fie interesante? Şi interesante pentru cine? Nu poate o operă să fie pur şi simplu „adevărată“ sau „expresivă“ sau „frumos compusă“ — lăsîndu-l pe cititor să se descurce cum s-o pricepe mai bine? Pentru a da răspuns la aceste întrebări în mod adecvat ar trebui să merg foarte departe. Poate că va fi suficient să afirm aici că termenul de *interes* mi-a fost dictat de natura subiectului meu: dacă trebuie să mă ocup de literatură în măsura în care aceasta îi afectează pe cititori, un anume tip de interes va fi întotdeauna central. Diferite alte valori generale mi-ar fi dictate dacă aş încerca să abordez operele din altă perspectivă, ca de pildă reflectări ale realităţii, în care caz adevărul ar constitui termenul de maximă generalitate; sau ca expresii ale minţii sau sufletului autorului, în care caz un termen general precum sinceritatea sau expresivitatea ar putea deveni esenţial; sau, în fine, ca realizări formale de o mare reuşită, în care caz termeni generali precum *coerenţă*, *complexitate*, *unitate* sau *armonie* s-ar

dovedi centrali. Operele literare sînt, de fapt, toate aceste lucruri; alegerea aspectului de evidenţiat depinde în mare măsură de tipul de întrebare la care vrei să dai răspuns. Mai mult încă, există limitări inevitabile în orice alegere, după cum a arătat atît de convingător Abrams în *The Mirror and the Lamp.* Există de asemenea primejdii şi ispite care sînt inevitabile — dar numai pentru criticul care poate rezista să nu-şi impună în mod arbitrar varietăţii mari de autori reali de opere şi auditorii, orientarea sa generală. Dacă în cele ce urmează am procedat în consecinţă sau nu, este din păcate o chestiune pe care nu o pot determina punînd pur şi simplu mîna pe inimă şi jurînd că mi-am dat toată osteneala.

TIPURI DE INTERES (ŞI DISTANŢĂ) LITERAR(Ă)

Valorile care ne interesează, şi care astfel sînt disponibile manevrelor de ordin tehnic în roman, pot fi, în mare, împărţite în trei tipuri. (1) Intelectuale sau cognitive: avem, sau putem fi determinaţi să manifestăm, o puternică curiozitate intelectuală în legătură cu „faptele", adevărata lor interpretare, adevăratele cauze, adevăratele origini, sau cu adevărul despre viaţa însăşi. (2) Calitative: manifestăm, sau putem fi făcuţi să avem, o dorinţă puternică de a vedea modelul sau forma desăvîrşită, sau de a trăi senzaţia dezvoltării ulterioare a calităţilor indiferent de ce tip. Am putea denumi această calitate „estetică", dacă nu sugerăm astfel că o formă literară utilizînd acest interes a fost în mod necesar mai valoroasă din punct de vedere artistic decît una bazată pe alte interese. (3) Practice: avem, sau putem fi făcuţi să manifestăm o dorinţă puternică pentru succesul sau eşecul celor pe care îi iubim sau urîm, admirăm sau detestăm; sau putem fi determinaţi să nutrim speranţe sau să ne exprimăm temeri în legătură cu o schimbare în calitatea unui personaj. Am putea denumi acest tip de valori „umane", dacă n-am spune implicit prin aceasta că (1) şi (2) ar fi cumva mai puţin umane. Această speranţă sau temere se poate referi la o schimbare de ordin intelectual sau la soarta unui personaj; întîlnim acest soi de considerent practic chiar

şi în romanul de idei cel mai intransigent care pare să se revendice de la (1). Dorinţa noastră poate, în al doilea rînd, să se refere la o schimbare în calitatea unui personaj; întîlnim acest aspect practic chiar şi în romanul pur „estetic“ al sensibilităţii care după cîte se pare se clasifică indiscutabil la (2). În fine, dorinţa noastră poate privi o schimbare de ordin moral, sau o schimbare de destin — adică putem fi determinaţi să sperăm sau să ne temem de opţiunile morale particulare şi de rezultatele lor.

Interesele intelectuale. — Întotdeauna dorim să aflăm faptele unui caz anume, fie că este vorba de simplele împrejurări materiale, ca în majoritatea povestirilor cu mistere, fie de adevărurile psihologice sau filozofice care explică circumstanţele exterioare. Chiar şi aşa zisele opere fără intrigă pot fi cercetate din dorinţa de a descoperi adevărul, despre lumea cărţii. În lucrările care se sprijină în mare măsură pe acest interes, ştim că s-a desăvîrşit cartea atunci cînd deodată ni se dezvăluie tabloul complet. În *Siddhartha* lui Hermann Hesse, de pildă, interesul nostru major rezidă în căutările lui Siddhartha: adevărul despre felul în care trebuie să trăiască omul. Dacă nu considerăm că modul de existenţă al omului reprezintă o chestiune importantă, sau că intuiţiile scriitorului asupra chestiunii par a fi valoroase, poate să nu ne pese chiar deloc de acest roman, cu toate că ne pot delecta unele din plăcerile minore pe care ni le oferă. În multe din romanele moderne serioase căutăm răspuns întrebării: „Ce sens au aceste existenţe?“ În altele căutăm desăvîrşirea modelelor tematice, iconice sau simbolice.

Cu toate acestea foarte puţine opere de imaginaţie se sprijină în exclusivitate pe dorinţa unei desăvîrşiri intelectuale. Formele pur literare ce aparţin de fapt acestui tip de suspense sînt tratatul filozofic ce ne stîrneşte curiozitatea în legătură cu o chestiune importantă şi romanul poliţist pur analitic.

Desăvîrşirea calităţilor. — Majoritatea operelor de imaginaţie, chiar şi acelea al căror tip pare a fi cognitiv sau didactic în sensul că sînt construite exclusiv pe interese speculative sau intelectuale, se sprijină în parte pe interese foarte diferite de curiozitatea intelectuală; ele ne fac să dorim dobîndirea unei calităţi. Deşi unele calităţi procurate de unele dintre opere sînt adesea discutate la rubrica ter-

menilor cognitivi precum „adevărul“ şi „cunoaşterea“, este limpede că satisfacţia pe care o dobîndim de la următoarele calităţi este pînă la un punct deosebită de plăcerea învăţăturii.

a) Cauză-efect. — Cînd asistăm la iniţierea unui lanţ cauzal, cerem — şi cererea este numai indirect legată de simpla curiozitate — să vedem rezultatul. Emma se amestecă în toate, Tess este siluită, Huck fuge de acasă — iar noi cerem să aflăm consecinţele. Acest gen de succesiune, atît de reliefată de .Aristotel în discuţia sa cu privire la subiect, este — după cum am văzut — adesea minimalizată sau chiar incriminată de criticii şi romancierii moderni. Şi totuşi dorinţa noastră de finalizare cauzală reprezintă unul dintre cele mai puternice interese la dispoziţia autorului. Nu numai în viaţă credem că anumite cauze produc anumite efecte; în literatură credem că ele produc efecte în mod obligatoriu. În consecinţă noi, cititorii obişnuiţi, odată ce am fost prinşi de un autor care ştie cum să se folosească de acest interes, nu ne lăsăm cu una cu două pînă nu aflăm dacă cererile noastre vor fi onorate.

Nesiguranţa care atîrnă de la cauză la efect este desigur strîns legată, pe de o parte de curiozitate — adică de un interes cognitiv; noi ştim că oricum se va produce, în împlinirea aşteptărilor noastre se va petrece o deosebire, şi în mod inevitabil sîntem curioşi să vedem în ce va consta această deosebire. Toate operele bune ne surprind, şi realizează aceasta concentrîndu-ne mai ales atenţia asupra unor modele convingătoare ale cauzei-efectului care pînă atunci au fost ţinute în umbră. Putem prezice dezastrul drept consecinţă a mîniei lui Ahile; dar nu am putea niciodată prezice generozitatea sa faţă de Priam ca făcînd parte din „dezastru“, cu toate că atunci cînd se petrece pare să rezulte firesc din alte cauze izvorîte din caracterul şi situaţia lui Ahile.

Pe de altă parte, acest interes este uşor confundat cu interesele practice, descrise mai jos. Cu toate acestea este un interes calitativ, întrucît operează cu totul independent de interesele ce le purtăm propăşirii fiinţelor omeneşti. De fapt el poate intra chiar în conflict cu acele interese. Eroul comite o crimă — iar noi ne zbatem între apetitul nostru pentru efectul adecvat, descoperirea şi pedepsirea crimei, pe de o

parte, şi dorinţa noastră ca el să dobîndească fericirea, pe de altă parte.

b) Aşteptări convenţionale. — Pentru cititorul experimentat începerea unui sonet reclamă încheierea lui; o elegie începută în pentametru iambic reclamă încheierea ei tot în pentametru iambic. Chiar şi un gen atît de amorf ca romanul, cu mai nici o convenţie stabilă, face uz de acest gen de interes: cînd încep ceva ce consider a fi un roman, mă aştept ca de-a lungul acelei compoziţii să citesc un roman, exceptînd autorul care asemenea lui Sterne, poate să-mi transforme ideea mea despre ce se poate numi un roman.

După toate aparenţele putem accepta aproape orice drept convenţie literară, indiferent cît ar fi de improbabilă în sine. Chiar şi cele mai extravagante manierisme, de la eufemism la „finneganisme", pot îndeplini sarcina esenţială de a ne întreţine senzaţia integrităţii artistice a *acestei* opere ca fiind distinctă de toate celelalte şi în acelaşi timp distinctă în raport cu existenţa. Şi iarăşi putem fi luaţi prin surprindere de către autorii care violează convenţiile, dar numai în măsura în care în sînul unui anumit public sînt disponibile aşteptări convenţionale asupra cărora să se acţioneze. Cînd fiecare se laudă că a violat convenţiile, nimic nu mai rămîne inviolabil; cu cît se împuţinează convenţiile cu atît se împuţinează şi surprizele.

c) Forme abstracte. — Fiecare convenţie pare să fie subordonată unui model mai general al dorinţelor şi satisfacţiilor. Echilibrul, simetria, punctul culminant, repetiţia, contrastul, comparaţia — fiecare convenţie reuşită imită probabil un model derivat din experienţa noastră. Convenţiile care continuă să procure plăcere atunci cînd nu mai sînt la modă se bazează pe modele de reacţie care zac îngropate foarte adînc. Moda formelor versificate nu stă pe loc, de pildă, dar metrul, rima şi celelalte procedee muzicale ale poeziei nu-şi pierd importanţa.

Odată cu abandonarea versului şi cu lipsa unui acord convenţional, oricare ar fi acesta, asupra a ceea ce se înţelege printr-un bun stil narativ în proză, scriitorii naraţiunilor mai lungi s-au văzut nevoiţi să se angajeze într-o cercetare continuă în vederea aflării de noi căi pentru a întruchipa formele abstracte.

d) Calităţi „promise“. — În afara acestor calităţi, comune multor opere, fiecare operă promite în paginile ei iniţiale o furnizare în continuare a calităţilor distinctive etalate în acele pagini. Fie că această calitate reprezintă sau nu o strălucire simbolică sau stilistică particulară, un tip general de inteligenţă, o calitate unică a sublimului, ironie, ambiguitate, iluzia realităţii, profunzime, sau zugrăvirea convingătoare de personaje, există implicit promisiunea sporirii în continuare a acestor calităţi.

Interesul nostru faţă de aceste calităţi poate fi static; nu sperăm şi nici nu găsim o schimbare în această calitate ci pur şi simplu înaintăm căutînd alte şi alte lucruri de acelaşi fel. Unele din operele valoroase se bizuie în mare măsură pe acest tip de interes (*Eseurile* lui Montaigne, *Anatomia melancoliei* de Robert Burton, culegeri de snoave şi vorbe de clacă, romane moderne experimentale în aria stilului, precum *Melanchta* de Gertrude Stein). Multe din romanele realiste sau naturaliste cîndva populare şi care acum plictisesc au abuzat cam prea mult de interesul susţinut manifestat pentru ceea ce adesea s-a denumit adevăr. Citind pentru prima oară un roman ce abordează într-o manieră nouă şi vie un subiect nou oarecare — cum ar fi realitatea socială a prostituţiei, mediul de mahala, piaţa grîului, realitatea psihologică a evreilor irlandezi sau a psihopaţilor americani — mulţi cititori sînt atît de fascinaţi de noua senzaţie oferită de realitate, cu totul aparte de interesul pur informaţional al faptelor, încît puţine alte lucruri sînt necesare ca să le antreneze lectura pînă la capăt. Dar odată ce această calitate devine comună, interesul ei se estompează. Astăzi, de pildă, scriitorii cei mai vandabili ştiu să zugrăvească violenţa realităţii fizice cu o însufleţire care odinioară ar fi fundamentat o reputaţie internaţională; supravieţuiesc numai acele romane care oferă ceva mai mult decît realitatea fizică.

Acelaşi pericol ameninţă interesul indiferent de tehnica folosită chiar şi atunci cînd se adoptă o procedură intrinsec mai interesantă spre a se dobîndi o schimbare progresivă a calităţii. Urmînd explorările măiestrite ale lui James cu privire la posibilităţile „compoziţiei“ pentru roman, s-a crezut, cu oarecare uşurinţă, că interesul cititorului pentru tehnică reprezintă mai degrabă un substitut adecvat al celorlalte

interese decît un auxiliar, în cel mai bun caz, sau o distragere vătămătoare în cel mai rău. Şi s-au scris unele romane care au încurajat acest interes. Cînd James şi cei unsprezece colegi ai săi au produs *The Whole Family: A Novel by Twelve Authors* (1908) (*Întreaga familie: Un roman de doisprezece autori*), fiecărui autor revenindu-i un capitol, fiecare capitol folosind o altă inteligenţă centrală spre a arunca o lumină diferită asupra evenimentelor, nu se poate ca cititorul să nu se intereseze mai ales de punctul de vedere în sine decît de ceea ce dezvăluie acest punct de vedere: „Mă întreb ce va face James din capitolul său? [10] Dar chiar şi introducînd acest „suspense" abundent, interesul pentru tehnică are chiar toate şansele să nu se dovedească însemnat.

Interese practice.— Dacă examinăm îndeaproape reacţiile noastre faţă de majoritatea romanelor mari, descoperim că ne interesează în mod deosebit personajele ca oameni; ne preocupă norocul sau neşansa lor. În majoritatea operelor cît de cît semnificative, sîntem făcuţi să admirăm sau să detestăm, să iubim sau să urîm, sau pur şi simplu să aprobăm sau să dezaprobăm cel puţin un personaj central, iar interesul nostru citind pagină de pagină, asemeni judecăţii noastre asupra cărţii ca urmare a chibzuinţei, este inseparabil legat de această implicare emoţională. Ne pasă, şi ne pasă enorm de Raskolnikov şi de Emma, de Moş Goriot şi Dorothea Brooke. Indiferent ce li s-ar întîmpla, le dorim numai binele. Dar nu este mai puţin adevărat că dorinţele noastre privitor la soarta unor asemenea oameni plăsmuiţi diferă simţitor de dorinţele noastre din viaţa reală. Vom accepta distrugerea omului pe care îl iubim, într-o operă literară, dacă distrugerea este reclamată de satisfacerea altor interese; ne vor delecta acele combinaţii de speranţă şi teamă care în viaţa reală sînt intolerabile. Dar şi speranţa şi teama le aflăm acolo, iar distrugerea sau salvarea sînt resimţite într-o manieră aproape analoagă simţămintelor produse de atari evenimente în viaţa adevărată.

Caracteristica mentală, fizică sau morală, care în viaţa adevărată mă face să iubesc sau să urăsc alţi oameni, va produce acelaşi efect în roman. Există însă o mare diferenţă. Întrucît nu sîntem în situaţia de a profita sau de a fi prejudiciaţi de pe urma unui personaj ficţional, judecata noastră

este dezinteresată şi într-un anume sens chiar iresponsabilă. Este pe deplin posibil ca interesul nostru să se polarizeze asupra unor personaje pe care altminteri le-am considera nişte cunoştinţe de-a dreptul insuportabile. Rămîn însă în picioare ceea ce eu denumesc interesele practice, mai ales acele calităţi morale ce se desprind din opţiunile caracteristice sau din declaraţiile directe ale autorului, interese care au constituit întotdeauna o bază importantă a formei literare. Interesul nostru faţă de soarta lui Oedip şi Lear, David Copperfield şi Richard Feverel, Stephen Dedalus şi Quentin Compson, izvorăşte în parte din convingerea că sînt oameni care contează, oameni al căror destin ne preocupă nu doar pentru că are semnificaţie sau reprezintă o calitate, ci pentru că ne afectează ca fiinţe umane.

Asemenea interese nu constituie doar baza necesară dar impură, după cum s-ar exprima Ortega, care să „facă posibilă contemplaţia“ ci „ceva lipsit cu desăvîrşire de valoare estetică sau posedînd numai una reflectată sau secundară“ (p. 80, 76). În multe opere de prima mînă ele constituie însuşi miezul trăirilor noastre. Nu este deloc exclus să ne refuzăm asentimentul atunci cînd un autor încearcă să ne manevreze mult prea evident sau ieftin recurgînd la o atribuire întîmplătoare de bunătate, sclipire intelectuală, frumuseţe sau farmec. Dispunem cu toţii de asemenea epitete ca „melodramatic“ pe care să le aplicăm împotriva unor abuzuri de acest tip. Faptul nu demonstrează că interesul uman în sine ar fi ieftin. Este adevărat că modul în care ne implicăm în soarta lui Raskolnikov nu diferă calitativ de implicarea reclamată de romanele cele mai sentimentale. Dar în operele mari ne abandonăm emotiv din raţiuni care nu ne lasă nici un fel de regrete, nici un fel de înclinaţie de a retracta, după ce vraja participării nemijlocite s-a risipit. Acestea sînt de fapt raţiunile faţă de care ar trebui mai degrabă să ne simţim ruşinaţi dacă *n-am* reacţiona nicicum.

Unul din cele mai bune prilejuri îl oferă întotdeauna spectacolul unui om bun pus în faţa unor opţiuni morale importante. Faptul că în mod obişnuit neglijăm unii termeni morali precum „oameni buni“ şi „oameni răi“ este într-adevăr regretabil dacă ne face prin asta să trecem cu vederea rolul judecăţii morale în mai toate lecturile noastre semnificative. Este noto-

rie povestea psihanalistului care a ascultat răbdător şi impasibil destăinuirile criminale ale pacientului său — pînă ce deodată, cînd acesta părăsea încăperea, fu năpădit de o repulsie plină de revoltă. Oricît am încerca să evităm termeni ca „moral“ sau „bun“ — pe care în ciuda corului din ce în ce mai răspicat împotriva relativismului mulţi mai încearcă să-i evite totuşi — nu ne putem eschiva de la a pronunţa verdicte asupra personajelor pe care le ştim demne de admiraţia sau de dispreţul nostru din considerente de ordin moral, tot aşa după cum nu ne putem sustrage în a le judeca capacităţile intelective. În sinea noastră putem să nu condamnăm prostia şi viciul, dar credem că oamenii n-ar trebui să fie proşti şi cu atît mai puţin vicioşi. Putem explica comportarea ticălosului punîndu-l în relaţie cu mediu din care provine, dar faptul în sine al emiterii unor explicaţii justificative echivalează cu a recunoaşte necesitatea scuzei.

În realitate, retragerea de pe poziţiile judecăţii morale este mult mai neînsemnată decît pare la suprafaţă, în urma deplasărilor din romanul modern spre noi accepţiuni ale bunătăţii şi răutăţii. Mişună în literatura modernă ticăloşi care, convenţional vorbind, sînt plini de virtute, dar care sînt iremediabili compromişi prin faptul că subscriu orbeşte unor standarde demodate sau se arată intoleranţi faţă de bunătatea veritabilă dar neconvenţională (misionarii din „Ploaia“ lui Somerset Maugham, „americanul liniştit“ din romanul lui Graham Greene). Se pare că prototipul îl furnizează Miss Watson din *Huckleberry Finn*, care este hotărîtă să „trăiască astfel încît să ajungă în locul cel bun“. Autorul ne poate lesne face să fim de acord cu Huck, care „nu putea vedea nici un avantaj în a merge unde voia ea să ajungă, aşa că se hotărî ca nici măcar să nu încerce“. Sînt totuşi puţini aceia care comit eroarea de a vedea în repudierea de către Huck a ideii D-rei. Watson despre virtute, o repudiere a virtuţii înseşi.

O bună parte a aceea ce pare calitatea pur estetică sau intelectuală a unui personaj poate evidenţia şi o dimensiune morală care să fie extrem de eficace, deşi niciodată recunoscută făţiş de la autor la cititor. Comparat cu Dickens, bunăoară, James Joyce poate părea în mod explicit amoral. Interesele făţişe ale lui Joyce sînt în întregime chestiuni privind

adevărul şi frumuseţea. Judecăţile morale convenţionale nu apar niciodată în opera sa decît spre a fi zeflemisite. Şi totuşi întreaga forţă a *Portretului artistului în tinereţe* depinde de calitatea esenţialmente morală a realizării de către Stephen a vocaţiei sale artistice şi a integrităţii sale în a i se dedica pînă la capăt. Repudierile sale în sfera moralei convenţionale — refuzul de a îmbrăca sutana preoţească, respingerea cuminecăturii, decizia sa de a se autoexila — sînt de fapt interpretate ca semne ale integrităţii estetice — adică ale superiorităţii morale. Probabil că Joyce nu ar spune niciodată despre el că este un băiat „bun", deşi mai tîrziu un Joyce mai vîrstnic şi mai copt se arăta dispus să-l descrie pe Bloom drept „un om bun", „un om complet" [11]. Pentru noi Stephen este, în parte, un băiat bun. El îşi urmăreşte viziunea fără compromisuri; destinaţia sa este paradisul joyceian [12]. Putem pretinde că îl citim pe Joyce obiectiv şi dezinteresat, fără implicările de ordin sentimental pe care ni le pretinde romanul victorian. Dar cei mai mulţi dintre noi n-am depăşi prima pagină dacă romanul ar fi doar portretul unei sensibilităţi estetice ce-şi trăieşte epifaniile joyceiene [13].

Indiferent care ar fi intenţiile lui Joyce faţă de asemenea episoade ca de pildă corecţia la palmă aplicată nevinovatului Stephen, el evident profită de simpatia noastră irezistibilă pentru victima inocentă. De îndată ce o asemenea simpatie se înscăunează, fiecare episod ulterior devine o trăire adîncă, şi nu doar obiectul unei contemplaţii. Eroul victorian ne cîştigă destul de frecvent simpatia fiindcă inima sa se află unde trebuie. Mulţi eroi moderni ne cîştigă devotamentul pentru că sensibilitatea lor estetică nu poate fi dezisă, sau pentru că îşi trăiesc viaţa sorbind-o pînă la ultima picătură, sau pur şi simplu pentru că sînt victime ale mediului înconjurător. Într-adevăr, acest fapt constituie o deplasare de accent, ceea ce însă nu trebuie să ne facă să acceptăm concluziile eronate pe care le degajă discuţiile la modă despre „eroarea afectivă": însăşi structura romanului şi, deci şi perceperea estetică a acesteia, se realizează pe baza unor asemenea materiale practice care în sine sînt aparent „non-estetice".

COMBINAŢII ŞI CONFLICTE DE INTERESE

Întrucît oamenii manifestă într-adevăr interese puternice de natură intelectuală, calitativă şi practică, nu există nici un motiv ca marile romane să nu poată fi scrise sprijinindu-se exclusiv pe un singur asemenea interes. Rămîne însă faptul incontestabil că nici o operă mare nu s-a bazat doar pe unul singur. Ori de cîte ori o operă tinde să se bizuie exclusiv pe interesele de ordin intelectual, pe contemplarea calităţilor, sau pe dorinţe de ordin practic, ne trezim cu toţii căutînd adjective prin care să biciuim ofensatorul astfel: un simplu „roman de idei", o simplă „formă seacă", un simplu „storcător de lacrimi", calificative care ar ofensa pe oricine în afara numărului neglijabil de critici şi autori care sînt momentan absorbiţi să împingă unicul lor interes pînă la limita extremă [14]. Şi într-adevăr, singular este criticul care poate face distincţia între romanele într-adevăr prejudiciate prin limitare şi romanele „limitate" care, asemenea celor scrise de Jane Austen, dezvoltă o gamă largă de interese în interiorul unui cadru social strîmt.

În orice caz, spre binele sau spre răul nostru, cu toţii părem convinşi că un roman sau o piesă care ne satisface interesul pentru adevăr, frumos şi bine este superior chiar şi celui mai reuşit „roman de idei", „piese bine construite" sau „roman sentimental" — spre a selecta doar cîteva dintre formele părtinitoare catalogate prin etichetările convenţionale. Interesul nostru emoţional pentru Shakespeare se bazează în mod ferm pe interese intelectuale, calitative şi morale. Consituie o eroare gravă a considera această bogăţie ca şi cum s-ar pune pur şi simplu problema unei anumite umpluturi pentru publicul din staluri şi al alteia pentru cel de la galerie. A separa intriga, numeroasele şi variatele plăceri calitative (inclusiv sistemele imagistice şi abundenţa obscenităţilor), sau semnificaţia intelectuală profundă spre a erija unul din fragmente drept superior celorlalte este tocmai ceea ce o cunoaştere directă a pieselor ne învaţă să nu facem. Venim în contact cu o unitate miraculoasă care ar fi putut să rămînă disociată de n-ar fi fost vorba de dibăcia lui Shakespeare de a ne implica simultan mintea, inima şi sensibilitatea.

Un alt maestru al aceluiaşi tip de bogăţie este Dostoievski În *Crimă şi pedeapsă* sîntem confruntaţi cu o mare varietate de solicitări intelectuale. Ne interesează lupta politică, religioasă şi filozofică dintre nihilism şi relativism pe de o parte şi mîntuire pe de alta. Vrem să ştim dacă Porfiri va prinde şoarecele. Sîntem curioşi în legătură cu cele o mie unul amănunte care sînt rezolvate în decursul operei. Apoi sîntem în permanenţă excitaţi de apetituri calitative: am fost martorii crimei şi cerem pedepsirea; aşteptăm şi alte utilizări remarcabile şi profunde ale viselor, şi ni se mai oferă din acestea; am mai dori să vedem cîte ceva din această dibăcie care transformă personaje dezagreabile în portrete plăcute şi Dostoievski nu ne dezamăgeşte. În fine, judecata noastră *practică* şi emoţiile ce se declanşează sînt puternic implicate. Ne raliem lui Raskolnikov într-un fel aparte şi intens, de la început pînă la sfîrşit; îi dorim fericire cu ardoare, deşi fără prea multe speranţe, şi ne temem de însăşi pedepsirea pe care o reclamă chiar interesul nostru pentru modelul cauză-efect. De asemenea ne situăm de partea multor altora, mai ales de partea Soniei. Acele manifestări frauduloase din punct de vedere estetic, lacrimile şi rîsul, precumpănesc de la un capăt la altul, dar nu le trăim ca pe nişte momente izolate şi sentimentale, rupte definitiv de apetiturile şi gratificaţiile noastre intelectuale şi estetice.

Pînă aici totul este în ordine. Ar fi o greşeală, totuşi, să se întreprindă o pledoarie simplistă care să reclame îmbogăţirea paletei autorilor, ca şi cînd toţi stimulii ar trebui să se afle simultan în toate operele, şi cu cît se află acolo mai mulţi cu atît mai bine. Pericolul nu rezidă în faptul că nu vor fi incluse suficient de multe interese într-o lucrare, ci în aceea că urmărirea intereselor secundare ar putea diminua acele interese de care autorul se interesează cu precădere. Deşi majoritatea marilor opere întruchipează pînă la un punct toate cele trei tipuri de interese, unele interese particulare aparţinînd fiecărui tip sînt incompatibile între ele şi faţă de unele tipuri de retorică. De fapt tocmai această recunoaştere a incompatibilităţii intereselor ne-a condus la ideea că retorica făţişă, oricît de utilă ar fi în intensificarea anumitor interese practice, a stînjenit unele interese calitative, mai cu seamă atributele de realism şi puritate. Dar mai există şi alte incompatibilităţi care n-au fost descrise atît de amănunţit.

Un autor poate dori, de pildă, să cultive interesul cititorului pentru calitatea ambiguității. El nu poate face astfel transmițînd totuși în același timp deplina plăcere intelectuală a curiozității satisfăcute sau utilizînd la maximum interesele morale sau emoționale ale cititorului. Încercăm o plăcere văzîndu-l pe cel pe care-l simpatizăm triumfînd în fața dificultăților după cum încercăm o plăcere recunoscînd că viața este atît de complexă încît nimeni nu triumfă fără echivoc. Ambele plăceri nu pot fi realizate pe deplin în aceeași operă. Dacă, bunăoară, trebuie să mă veselesc de exilul voluntar al lui Stephen ca reprezentînd indiciul definitoriu al creșterii sale în direcția maturizării artistice veritabile, nu pot în același timp să mă bucur pe deplin de inteligența creatorului în opțiunea sa privind menținerea intactă a ambiguității acelui exil; cu cît rămîne mai nedecisă această ambiguitate cu atît apare mai ştirbit triumful.

Dacă unui mare artist îi este limpede unde-și are plasat focarul, el poate institui un oarecare echilibru între complexitățile lumii realizînd totuși un grad înalt de implicare emoțională. Dostoievski, asemenea lui Shakespeare, își derivă o parte a pre-eminenței sale din capacitatea de a arăta cît de neguroasă este într-adevăr lumea principiilor morale în clipa în care dorim să ne menținem clară orientarea simpatiilor. Criminalii săi rămîn extrem de atrăgători deoarece el știe, și ne face și pe noi să știm, de ce sînt criminali și de ce totuși ne atrag încă. Nu ambiguitatea veritabilă ci mai curînd complexitatea cuplată cu claritate, pare a fi secretul său. Dacă ar fi permis valorii fundamentale a lui Raskolnikov sau Dmitri să plutească în ambiguitate, sau dacă ne-ar permite să ne îndoim de sinceritatea lui Ivan în raportul dialectic al acestuia cu Alioșa, soarta lor nu ne-ar mai mișca tot atît de adînc.

Lumea reală este cu siguranță ambiguă. Cînd regele meu se duce la locul execuției, nu sînt foarte sigur niciodată dacă să plîng sau să mă veselesc; sau dacă sînt sigur, aflu foarte curînd că s-ar putea prea bine să n-am dreptate. Iubirea mea nespusă nu se dovedește a avea o inimă de piatră — după cum se putea prea bine întîmpla în romanul sau drama mai veche — ci o inimă care mă lasă buimac. La fel ca și mine ea nu este nici bună nici rea, ci dintr-un amestec care ulu-

ieşte. Dacă literatura trebuie să se ocupe în mod realist de viaţă, nu trebuie ea oare atunci să se ocupe mai degrabă de tonurile neutre decît de nuanţele de stacojiu şi ultramarin? Ba chiar aşa — dacă veridicitatea şi naturaleţea contează mai mult decît orice altceva. Efectele dramatice însă depind de intensificare. Semizeii, eroii, ticăloşii, întruchipările poetice de felul lui Othello şi Iago — aceştia nu sînt realişti în sensul realităţii noastre cotidiene. Iar, pe de altă parte, Maggie, fata care bătea trotuarele, nu va apărea ca o regină, nici măcar potenţial, dacă trebuie zugrăvită cu realism; numai dacă naratorul se simte liber să-şi manevreze materialele pentru a arăta ce s-ar fi putut alege de ea, sau cum destinul ei devine emblematic pentru o anumită societate — pe scurt, de ce este mai semnificativă decît calamităţile de care aflăm zilnic din ziare — ne vom preocupa de soarta ei cu aceeaşi fervoare pe care o acordăm de bună voie nerealistei Desdemona. Un Joyce îşi poate aduce contribuţia în multe alte direcţii aşa încît poate risca întrebarea noastră: „Cui îi pasă de soarta lui Molly Bloom?". Dar ce poate răspunde Farrell cînd îi adresez întrebarea, „Cui îi pasă de eroul ne-eroic din *Gas-House McGinty?*" [15]

În mod similar, dacă un autor doreşte să mă ia cu sine în expediţia pentru depistarea adevărului şi în cele din urmă mi-l înfăţişează, voi resimţi întreaga aventură ca pe o banalitate plictisitoare dacă nu îmi va furniza indicii neambigui asupra genului de aventură în care m-am angajat şi asupra faptului dacă îmi voi atinge ţelul odată sosit acolo; convingerea sa intimă că problema, ţelul şi importanţa lor sînt clare, sau că claritatea este lipsită de importanţă, nu este suficientă. În cazul său un comentariu auctorial direct, distrugînd iluzia că povestirea se povesteşte de la sine, poate mai curînd să îl conducă spre efectul dorit decît să i-l suprime.

Există plăcerea aflării adevărului simplu, după cum există plăcerea aflării faptului că adevărul nu este simplu. Ambele sînt surse legitime ale efectului literar, dar ele nu se pot realiza pe deplin simultan. Conştient sau nu, artistul trebuie să opteze în această privinţă, ca şi în oricare alta. A scrie un gen de carte presupune întotdeauna repudierea pînă la un punct a celorlalte genuri. Şi în ciuda indiferenţei afişate a unui

autor faţă de cititor, fiecare carte îşi dăltuieşte din materialul oferit de omenire pe acei cititori pentru care au fost concepute efectele sale particulare.

ROLUL CONVINGERILOR

Cu acest spectru lărgit de interese în minte, ne vom afla acum într-o situaţie întrucîtva mai favorabilă de a lua în considerare problema convingerilor autorului şi cititorului. „Majoritatea cercetătorilor contemporani ai literaturii vor fi de acord că ideile unui scriitor au puţin de a face cu talentul său artistic sau cu moralitatea sa. ... Nu foarte mulţi oameni se vor putea declara de acord cu viziunea asupra omului împărtăşită de Homer, Dante, Baronul Corvo sau Erza Pound; dar faptul că sîntem sau nu de acord cu ei trebuie să aibă puţin a face cu faptul acceptării sau respingerii artei lor". Astfel scrie Maurice Beebe, redactorul periodicului *Modern Fiction Studies* [16], exprimînd încă o dată o poziţie ce a fost repetată la nesfîrşit de la faimoasa formulare a lui I. A. Richards potrivit căreia „nu avem nevoie de nici un fel de convingeri, şi într-adevăr nu avem niciuna, pentru a citi *Regele Lear*" [17]. Pe de altă parte, co-ordonatorul unui simpozion în problema convingerilor în literatură a găsit drept numitor comun între toţi participanţii teza care susţine că literatura „implică postulate, convingeri şi simpatii faţă de care este indispensabilă o subscriere destul de fermă pentru a citi literatura ca literatură şi nu ca altceva" [18].

Dezacordul aparent este în această privinţă izbitor. Dar dispare parţial atunci cînd ne reamintim distincţia pe care am făcut-o între autorul real şi autorul implicat, „alter ego"-ul creat în operă. „Viziunea asupra omului" exprimată de Faulkner şi de E. M. Forster, cînd îşi rostesc alocuţiunile la Stockholm sau cînd îşi scriu eseurile, are într-adevăr doar o valoare periferică pentru mine cît timp le citesc romanele. Dar autorul implicat al fiecărui roman este cineva cu ale cărui convingeri asupra tuturor problemelor trebuie în mare măsură să fiu de acord dacă vreau să-i gust opera. Desigur, aceeaşi distincţie trebuie făcută între mine ca cititor şi persoana, adesea foarte diferită, care îşi onorează notele de plată, repară garnitura robinetelor, şi nu izbuteşte pe deplin nici la capitolul genero-

zitate nici la cel al înţelepciunii. Numai în procesul lecturii devin acel ins ale cărui convingeri trebuie să coincidă cu cele ale autorului. Indiferent de convingerile şi comportările mele reale, trebuie să-mi subordonez mintea şi inima cărţii cu care am de gînd să mă delectez pe deplin. Autorul crează, pe scurt, o imagine a sa şi o altă imagine a cititorului său ; el îşi făureşte cititorul, la fel cum îşi făureşte „alter ego"-ul, şi cea mai izbutită lectură se realizează atunci cînd identităţile create, ale autorului şi cititorului, pot ajunge la un acord deplin.

Această distincţie dizolvă totuşi numai în parte contradicţia privind rolul convingerilor, întrucît ruptura dintre sinele meu obişnuit şi multitudinea de identităţi pe care sînt dispus să le asum pe măsură ce citesc nu este completă. Walker Gibson, într-un excelent eseu despre „Autori, vorbitori, cititori şi pseudo-cititori" [49] face afirmaţia potrivit căreia cartea pe care o respingem ca fiind proastă este adesea pur şi simplu o carte în al cărui „pseudo-cititor descoperim o persoană cu care refuzăm să ne identificăm, o mască pe care refuzăm să o punem, un rol pe care nu voim să-l jucăm". Ne putem îndemna la o lectură într-un spirit tolerant, îl putem cita pe Coleridge în privinţa suspendării voluntare a suspiciunii pînă ce ajungem să fim suspendanţi noi înşine cu totul într-un univers al relativismului, şi încă ne vom întîlni cu multe cărţi care postulează cititori a căror identitate refuzăm să o preluăm, cărţi ce se fundamentează pe „convingeri" sau „atitudini" — termenul pentru care optăm nu are importanţă în aceste împrejurări [20] — pe care noi nu le putem adopta nici măcar ipotetic.

Înţelegem acum, de pe această poziţie, că dificultăţile pe care le-am întîmpinat în legătură cu „alter ego"-ul implicat al lui Lawrence (pp. 114—116, mai sus) pot fi la fel de bine descrise drept incapacitatea sau refuzul meu de-a asuma acele caracteristici pe care le pretinde el „pseudo-cititorului" său. Indiferent ce ar spune adepţii lui Lawrence în legătură cu slăbiciunile propriului meu caracter, slăbiciuni ce ar putea explica refuzul meu, pur şi simplu nu-i pot citi polemica fără să zîmbesc atunci cînd ar trebui să gîfîi, şi să fiu batjocoritor atunci cînd ar trebui să mă las copleşit de evlavie. Nu voi şti niciodată sigur dacă pentru acest fapt trebuie să dau vina pe mine sau pe Lawrence. Poate că trebuie să fie

împărţită. Chiar dacă nu mă pot reţine în a-l blama cît de cît, este greu de spus dacă nereuşita în a mă antrena în direcţia sa reprezintă o deficienţă ce ţine de măiestria artistică sau de o incompatibilitate fundamentală pe care nici o măiestrie nu o va putea depăşi. Mi-ar fi însă imposibil să conchid că incompatibilitatea în sfera convingerilor n-ar avea nici o legătură cu judecata mea privitoare la Lawrence.

Nu vom putea niciodată gusta pe deplin *Ambasadorii* lui James, ca să mai dăm un exemplu, dacă pe măsură ce citim persistăm în ideea că spontaneitatea conştiinţei trebuie să fie întotdeauna subordonată conştiinţei puritane — adică dacă refuzăm să adoptăm valorile autorului implicat la cotele estimărilor stabilite de către acesta. Descoperirea pariziană făcută de către Strether cu privire la ce înseamnă *să trăieşti* va constitui pentru noi o cădere mai curînd decît un triumf, iar cartea ni se va părea mai puţin pregnantă. Descoperirea lui Strether ar putea pare un lucru bun, nu numai în opinia sa sau în opinia lui James, faţă de care putem manifesta un oarecare interes, ci şi în propria noastră opinie. Şi mai departe, dacă romanul urmăreşte să-şi asigure respectul nostru, dacă urmăreşte să ne persiste în amintire ca însemnînd ceva mai mult decît o experienţă plăcută bazată pe un truc efemer, trebuie să fim capabili să ne asumăm convingerile în baza cărora se produce descoperirea lui Strether ca figurînd printre concepţiile tenabile despre viaţă. Una dintre cele mai obişnuite posturi în care ne punem ca cititori relevată nouă în urma meditaţiei este aceea de a ne fi lăsat antrenaţi în direcţia asumării identităţii unui pseudo-cititor pe care nu-l putem respecta, de a fi acceptat temporar impunerea unor convingeri pe care nu le-am putea apăra la lumina zilei.

Este adevărat că, aşa cum ne reaminteşte Beebe, putem citi cu plăcere operele multor autori mari, ale căror convingeri le respingem parţial: Dante, Milton, Hopkins, Yeats, Eliot, Pound — lista variază, desigur, în raport cu poziţia criticului. Dar este oare pe deplin adevărat că adevăratul catolic sau ateu, oricît de sensibil, tolerant, studios şi bine informat ar fi cu privire la convingerile lui Milton, gustă *Paradisul pierdut* în aceeaşi măsură cu acei dintre contemporanii şi co-religionarii lui Milton, înzestraţi cu inteligenţă şi sensibilitate? Poate oare un protestant fervent sau un evreu

ce au oroare de celibatul preoţesc să guste poemul lui Hopkins „The Habit of Perfection" la fel cu un catolic fervent cu sensibilitate şi experienţă literară similară? Să ne fie clar, vorbim de experienţa literară şi nu de plăcerile iscate la auzul reverberaţiilor propriilor noastre prejudecăţi. Problema care se pune este dacă a gusta literatura ca literatură, şi nu ca propagandă atrage după sine implicarea convingerilor noastre şi eu cred că răspunsul se poate da fără echivoc. Oricine a citit acelaşi roman „înainte şi după", observînd strania debilizare pe care o trădează un roman cînd i-am repudiat standardele, fie religioase, fie politice, de credinţă în progres, nihilism, existenţialism, ş.a.m.d., ştie că ideile noastre chiar şi în probleme strict intelectuale nu pot să nu ne afecteze funciarmente reacţiile literare.

Puriştii ne-ar putea răspunde că, deşi toţi cititorii permit de fapt interpunerea convingerilor lor în calea considerării obiective a operei, ei nu ar trebui să procedeze astfel. Ceea ce ne întoarce de unde am pornit: dacă dorim să ne ocupăm de o literatură care n-a existat niciodată pe uscat sau pe mare, şi să postulăm un cititor ideal, care ar fi imposibil să existe vreodată, iar apoi să judecăm toate cărţile şi toţi cititorii în măsura în care ei se adecvează mai mult sau mai puţin exact acestei condiţii pure — iată privilegiul nostru. Dar aşa cum stau lucrurile chiar şi literatura cea mai mare depinde fundamental de concordanţa dintre convingerile autorilor şi cele ale cititorilor. Într-o discuţie excelentă asupra problemei, M. H. Abrams ne spune ceea ce n-ar fi fost cîtuşi de puţin nevoie să fie spus dacă o întreagă generaţie de îndemnuri la „obiectivitate" nu ne-ar fi condus pe un drum greşit:

> Este deci aprecierea Odei [la o urnă grecească] cu totul independentă de convingerile cititorului? Desigur că nu. Pe măsură ce se desfăşoară, poemul recurge în mod constant la un complex de convingeri care sînt produsul experienţelor umane obişnuite în materie de viaţă, oameni, dragoste, mutabilitate, vîrstă şi artă. Acestea subzistă nu atît într-o formă conceptualizată cît sub forma atitudinilor neverbalizate ...; dar sînt oricînd gata să se precipite sub forma aserţiunilor de îndată ce sînt fundamental contestate ... Dacă poemul

> demonstrează eficiență, aprecierea pe care o dăm chestiunilor prezentate nu se realizează contemplativ și de la distanță, ci este activ angajată. ... Sîntem interesați într-o manieră care pune în joc toate resursele noastre morale și le exprimă continuu prin atitudini de aprobare sau de dezaprobare, simpatie sau antipatie [21].

Aceasta nu înseamnă, firește, că *Paradisul pierdut* nu poate fi gustat de către catolici într-o măsură mai mare decît un poem epic de mîna a doua de inspirație catolică, sau că protestanții nu pot gusta „The Habit of Perfection" mai mult decît ar putea-o face în cazul unui imn protestant de mîna a doua. Aceasta înseamnă pur și simplu că diferențele de convingeri chiar și în sfera sistemelor abstracte, speculative, sînt întotdeauna într-un anume sens relevante, adesea destul de stînjenitoare și uneori de-a dreptul fatale. Imaginați-vă o tragedie admirabil scrisă în care eroul este un nazist, membru al detașamentelor SS, eroarea sa tragică constînd în faptul de a fi cochetat temporar și în mod fatal cu idealuri democratice. Se află careva printre noi, indiferent de angajarea sa în slujba obiectivității, care ar putea susține în mod serios că acordul sau dezacordul său față de ideile autorului într-o astfel de lucrare n-au nimic de a face cu acceptarea sau respingerea artei sale?

Este adevărat că unele opere par a se ridica deasupra diferențelor de sistem filozofic cîștigînd cititori din toate taberele. Shakespeare constituie exemplul suprem. Normele din piesele sale sînt într-adevăr compatibile cu mai multe filozofii decît sînt conținute în majoritatea dogmelor noastre; tocmai această centralitate, această lipsă de părtinire, această capacitate de a sonda inima lucrurilor pe care toate filozofiile se străduiesc să o realizeze în termeni conceptuali, fac ca piesele sale să poată fi desemnate de noi prin cuvîntul universale. Marea artă poate reuni laolaltă oameni de diferite convingeri traducînd, ca să zicem așa, vocabularele lor deosebite într-o experiență tangibilă care încorporează ceea ce vor să spună. Ea mediază astfel între filozofii: platonicianul și aristotelicianul, catolicul și protestantul, liberalul și conservatorul, pot cădea de acord cu privire la faptul că aceste existențe sînt comice sau tragice, că această comportare este netreb-

nică sau admirabilă, de fapt că aceste piese exprimă existenţial, ca să folosim un limbaj la modă, sensul vieţii.

Dar spunînd asta nu am spus cîtuşi de puţin că marea literatură este compatibilă cu toate credinţele. Deşi atunci cînd este supus unei examinări superficiale Shakespeare pare să „nu aibe nici o convingere“ şi deşi este într-adevăr imposibil să extragem din piese o formulare perfect coerentă în sfera filozofiei, religiei, sau politicii care să satisfacă pe toţi cititorii, nu este greu să întocmim o listă cu nenumăratele norme ce trebuie acceptate dacă vrem să înţelegem anumite piese, iar unele dintre acestea se regăsesc de-a lungul întregii sale opere. Este adevărat că aceste convingeri sînt în cea mai mare parte axiomatice, chiar locuri comune — dar acesta este însuşi motivul pentru care sînt atît de acceptabile pentru cei mai mulţi dintre noi. Shakespeare ne cere să credem că este drept să ne cinstim părinţii, şi că este rău să omorîm oameni vîrstnici precum Lear sau să scoatem ochii unor bătrîni precum Gloucester. El insistă asupra faptului că este întotdeauna rău să ne folosim de ceilalţi oameni ca de nişte unelte în scopuri proprii, fie pentru a ucide fie pentru a calomnia, că este un lucru bun să iubeşti, dar rău să iubeşti egoist, că vîrsta înaintată şi neajutorată este vrednică de mila noastră că egocentrismul orb merită să fie pedepsit. El nu ne lasă să uităm niciodată că lumea este constituită din bine şi din rău în amestecuri foarte stranii şi înspăimîntătoare sau că suferinţa reprezintă o parte esenţială în alcătuirea lumii, dar el îşi aminteşte de asemenea că ea poate produce o împlinire care într-un fel le justifică pe toate: în piesele sale suferinţa, ca toate celelalte lucruri, dobîndeşte un anumit sens într-un univers în care domneşte ordinea. O atare listă de norme persistente este surprinzător de asemănătoare normelor derivate din alţi autori cu adevărat mari, precum şi cu cele întîlnite la mulţi alţii extrem de mediocri. Fără îndoială a lucra potrivit unor asemenea universalii nu este suficient pentru a-l face mare pe un autor. Dar a le accepta în operele în care sînt pertinente reprezintă o etapă fundamentală mai înainte de a se putea realiza măreţia.

Rareori discutăm marea literatură în aceşti termeni, fie că îi considerăm de la sine înţeleşi fie că par desueţi [22]. Este de presupus că numai un maniac s-ar putea ralia lui Goneril

şi lui Regan împotriva lui Lear. Numai cînd o operă pare explicit doctrinară, sau cînd oameni rezonabili ajung într-un total dezacord cu privire la valorile ei se pune problema discutării convingerilor. Şi chiar şi atunci cînd s-ar pune într-adevăr, ar constitui o eroare să considerăm convingerile în termenii teoriilor speculative. Marile opere „catolice" sau „protestante" nu sînt în ceea ce au fundamental cîtuşi de puţin catolice sau protestante. Chiar dacă este de aşteptat ca un catolic să culeagă mai multe delectări şi intuiţii indisponibile unui non-catolic parcurgînd cartea lui Mauriac *Cuibul de vipere*, imaginea pe care aceasta ne-o procură în legătură cu un om ce ajunge nefericit ca urmare a propriei sale dezorientări spirituale depinde pentru realizarea efectelor ei de valori comune mai tuturor concepţiilor asupra destinului uman. Cititorului care împărtăşeşte convingerea că suferinţa umană este vrednică de plîns, şi că a simţi în permanenţă invidie, frică şi neîncredere înseamnă a fi nenorocit trebuie să i se facă milă de acest om. Cel care crede că este bine sau important ca un om nefericit şi ocolit de alţii să afle o oarecare căinţă, şi iubire, oricît de neînsemnată, mai înainte de a închide ochii, nu poate să nu reacţioneze faţă de această încheiere. Lipsa de preocupare a non-catolicului faţă de eventualitatea că protagonistul va primi ori nu oncţiunea supremă — problemă ce joacă un rol minor în carte — îi va atenua fără îndoială întrucîtva reacţia. Dar *Cuibul de vipere* îl roade tot atît de nemilos pe un necredincios ca şi pe cel mai ortodox dintre cititori.

Deşi asemenea universalii acţionează inevitabil şi într-o anumită măsură în mai toată literatura mare, nu este mai puţin adevărat că majoritatea operelor al căror autor a cerut cititorului să fie „obiectiv" au depins de fapt în foarte mare măsură de substituirea standardelor mai convenţionale sau publice prin valori neconvenţionale sau private — purtînd adesea în critica modernă numele de „mituri". Departe de a reclama obiectivitate, autorii lor au reclamat de fapt fidelitate faţă de o axă co-ordonată neobişnuită. Caracterul straniu la primul contact al mai tuturor lucrărilor de literatură modernă derivă în mare măsură de la această substituţie — adesea nerecunoscută şi nesprijinită de nici o clarificare sau intensificare — a vechii scări a standardelor printr-una particulară şi nouă.

Astfel „romanul sensibilităţii", aşa cum a fost scris de Virginia Woolf şi de alţii, a respins în mod deliberat mai toate valorile pe care se bazau efectele romanelor anterioare. În *Spre far* se fac puţine eforturi de a se angaja simţămintele noastre în favoarea sau în detrimentul unuia sau mai multora dintre personaje în baza trăsăturilor lor morale şi intelectuale. În loc de aceasta, valoarea „sensibilităţii" a fost aşezată în miezul lucrurilor; acele personaje care, asemenea D-nei. Ramsay, au o sensibilitate hiperdezvoltată, sînt atrăgătoare; „ticăloşii" sînt cei care, asemenea Dlui. Ramsay, sînt insensibili. Continuăm lectura atît pentru a afla ce li se întîmplă personajelor dar nu mai puţin pentru a descoperi noi situaţii în care se desfăşoară sensibilitatea. Revelarea întregului, aşa cum este, este *sentimentul* a-tot-cuprinzător mai degrabă decît sensul evenimentelor [23]. Dar aceasta nu înseamnă desigur că n-ar fi relevante convingerile. Cititorul care nu pune preţ pe sensibilitate în aceeaşi măsură ca şi Virginia Woolf nu va reuşi să guste mare parte a operei sale în afară de cazul că este convins de către aceasta, pe măsură ce citeşte, să-şi schimbe părerea.

Într-un mod similar dacă îmi spun în timp ce citesc *Ulise*, „Bloom este un nesuferit fiindcă se masturbează în public" sau „Străinul lui Camus este un om rău pentru că ucide", în mod evident îmi blochez accesul spre o înţelegere plenară atît a lui *Ulise* cît şi a *Străinului*. Este adevărat, cred, că valori morale de un alt tip sînt operante în ambele lucrări [24]. Dar nu este mai puţin adevărat că nici lui Joyce nici lui Camus nu le pasă foarte mult dacă personajele lor sînt bune indiferent de sensul dat cuvîntului cu excepţia celuia conferit de autorii înşişi. Pe de altă parte, în lucrările tîrzii ale lui Tolstoi, principala valoare este una îngust-morală; o groază de convingeri ce trebuie acceptate pentru a-i citi pe Joyce sau pe Camus, pe Faulkner sau pe Hemingway nu sînt doar ignorate ci şi combătute activ de retorica unei povestiri ca „Acolo unde-i iubire se află şi Domnul".

Problema pentru cititor este astfel aceea de a descoperi într-adevăr care valori sînt abrogate şi care sînt realmente operante, deşi în operele moderne acest fapt se petrece adesea în ascuns. Să emiţi judecăţi acolo unde autorul a urmărit neutralitatea înseamnă să interpretezi greşit. Dar a rămîne

neutru sau obiectiv acolo unde autorul a dorit angajarea înseamnă acelaşi lucru, deşi este probabil ca efectul să fie mai puţin evident şi să fie poate chiar trecut cu vederea în afară de cazul că produce o senzaţie de plictis. La începutul perioadei moderne, fără doar şi poate, pericolul cel mai amenințător provenea din partea judecăţilor exagerate şi dogmatice. În ultimele două decenii însă (în privinţa asta n-am nici-un dubiu) mult mai multe interpretări eronate au provenit de pe urma a ceea ce nu pot numi decît neutralitate dogmatică.

UN EXEMPLU ILUSTRATIV PENTRU CONVINGERI „DOUĂ VIEŢI"

Cea mai bună dovadă a dependenţei noastre de convingeri pe timpul lecturii o constituie o privire detaliată asupra reacţiilor noastre faţă de indiferent care pasaj. Dar probele sînt şi mai concludente atunci cînd ne ocupăm cu un pasaj ale cărui valori nu le putem nici accepta nici respinge pe deplin.

În *Două vieţi* (1908), Arnold Bennett ne-o arată pe tînăra eroină Sophia fugind pe ascuns cu Gerald Scales. Ei se întîlnesc în camera unui hotel. Într-o manieră care a deranjat-o atît de tare pe Virginia Woolf, naratorul lui Bennett zăboveşte asupra personajelor sale, examinînd cînd gîndurile unuia cînd ale celuilalt, şi comentînd după pofta inimii:

> Era prada lui; o ţinea strîns. ... Ceva anume din el o silise să-şi ofere modestia pe altarul dorinţelor lui. Şi soarele strălucea puternic. Aşa că el o sărută încă odată şi mai aprins, cu aerul degajat al condescendenţei învingătorului; iar reacţia ei fierbinte îi redădu încrederea în sine pe care tocmai o pierduse.
>
> „Nu te am decît pe tine acum", murmură ea cu o voce învăluitoare.
>
> Îşi închipuia în ignoranţa ei că expresia unui asemenea sentiment avea să-i facă plăcere. Nici nu-i trecea prin minte că un bărbat se înfioară mai curînd la auzul acestor vorbe, întrucît i se face dovada că este văzut

> sub aspectul răspunderilor şi nu sub cel al privilegiilor. Faptul, desigur, îl linişti pe Gerald, deşi fără a împărtăşi sentimentul încercat de ea asupra răspunderilor sale. Zîmbi vag. Pentru Sophia zîmbetul acesta era un miracol veşnic reînnoit; se amestecau în el o veselie exuberantă cu aluzia unei chemări uşor melancolice ce niciodată nu contenea s-o vrăjească. O fată mai puţin neştiutoare decît Sophia ar fi pătruns în acel zîmbet adorabil, pe jumătate feminin, tîlcul că ea va putea obţine orice de la Gerald în afară de a se bizui pe el. Dar Sophia mai avea încă de învăţat /Cartea III-a, cap. 1/.

Ceea ce izbeşte cel mai tare aici sînt „interesele practice". Dacă trebuie să reacţionăm la eroarea gravă comisă de Sophia, aşa cum evident o doreşte Bennett, trebuie mai întîi de toate să încercăm un sentiment de dispreţ faţă de Gerald. El a primit deci numele de „Scales" şi din citat reiese în mod explicit că este mulţumit de sine, condescendent, iresponsabil, neserios. Acţiunile sale — care în majoritatea romanelor moderne ar fi lăsate să vorbească de la sine — sprijină acest comentariu explicit: el este demn de dispreţ de la început pînă la sfîrşit, şi evident că nu putem gusta ironia dramatică a acestei scene dacă nu ne stăpîneşte un sentiment de neîncredere şi dezgust faţă de el.

„Dar Sophia mai avea încă de învăţat". Nu numai că trebuie să pronunţăm verdictul nostru asupra seducătorului onctuos, dar mai trebuie să fim de acord şi cu judecata naratorului asupra Sophiei. Şi aceasta este o judecată destul de complexă, mai complexă decît am realiza-o cît de cît nuanţat cei mai mulţi dintre noi, pe cont propriu. Trebuie să-i luăm partea împotriva lui Gerald, dar trebuie în acelaşi timp să o judecăm pentru a fi dat dovadă că este proastă şi oarbă. Parţial ea este de vină pentru dezastrul care o paşte, şi totuşi este „neştiutoare" şi deci vrednică de milă. A o considera astfel trebuie să fim dispuşi să consimţim că tipul ei de ignoranţă inocentă este mai scuzabil şi deci mai vrednic de milă decît prostia egoistă a lui Gerald. Spre a ne ajuta în emiterea acestei judecăţi — care ar putea fi uşor răsturnată de către un romancier versat — ni se oferă cinstea

ei prin contrast cu manevrele lui. Dar Bennett nu este chiar foarte sigur că acest lucru ajunge. El zăboveşte asupra situaţiei ei de victimă nevinovată, şi pe pagina următoare încearcă din nou să nu lase nici un dubiu asupra cui trebuie să se reverse mila. „Părea dureros de tînără, de fecioară, de crudă, de nerafinată; complet neajutorată tocmai cînd era pîndită de primejdii înfricoşătoare".

Bennett ne cere, pe scurt, s-o acceptăm pe Sophia ca fiind bună, deşi prostuţă, iar pe Gerald ca fiind prost şi nătărău. Dacă aprobăm comportarea lui Gerald în ciuda eforturilor lui Bennett, dacă detestăm văicăreala de sine a fetelor tinere şi neştiutoare, sau, ca să ne deplasăm în altă direcţie, refuzăm să deplîngem o tînără nemăritată care „reacţionează fierbinte" la un sărut „arzător" dat într-o cameră de hotel, cu greu putem reacţiona în felul pe care îl doreşte Bennett. Şi probabil vom fi incapabili să continuăm lectura — doar dacă nu cumva întîlnim convingeri compensatorii pe care să le putem împărtăşi cu autorul. Astfel, evaluarea noastră etică a celor două personaje este esenţială pentru pasaj şi pentru carte în totalitatea ei.

Dar nu trebuie să cădem numai de acord cu judecata autorului în ce priveşte siluirea, ignoranţa, necinstea, pasiunea sexuală a tinerelor fete, şi căsătoria. Întîlnim tot atîtea solicitări îndreptate asupra intereselor noastre calitative, deşi aici ele pot părea a fi subordonate. Fie că alegem să denumim subscrierea noastră la ele „convingeri" fie că nu, un lucru este clar şi anume că lectura noastră depinde într-adevăr de acordul nostru faţă de judecata subînţeleasă a lui Bennett şi anume că ne întrebuinţăm mai bine cheltuindu-ne timpul pe acest spectacol scris decît, să zicem, căscînd ochii pe fereastră, la parada care trece, sau citind relatarea unei siluiri în *True Story Magazine*. Trebuie să cădem de acord spre exemplu că este permis din punct de vedere artistic să spui o poveste în această manieră intrusivă, cu un comentariu înţelegător din partea autorului a-toate-ştiutor. De îndată ce refuzăm să acceptăm nu numai această valoare în general, ci şi manifestarea ei particulară de aici, povestirea suferă în ochii noştri. În cazul cînd calitatea fiecărei intervenţii nu se justifică prin ea însăşi, dacă stilul şi maniera autorului dezvăluit nu sînt în ele înşile remarcabile, atunci neîncrederea noastră

în acest aspect al povestirii va împieta asupra plăcerii furnizate de întreaga operă.

Dificultarea nu provine cîtuşi de puţin din faptul că autorul este prezent, ci din faptul că autorul care este prezent se trădează în permanenţă ca nepăsîndu-i de ceea ce face: „ceva anume din el“, „altarul dorinţelor“, „reacţia ei fierbinte“, „vocea învăluitoare“ — Bennett s-a făcut pe sine răspunzător de aceste banalităţi, iar nouă ne vine destul de greu să-l iertăm. După cum vom vedea mai tîrziu, autorul care atribuie stilul operei sale unui narator care este într-o anumită măsură necreditabil poate scăpa uşor de omor în această privinţă, înarmîndu-se cu o scuză gata pregătită în caz că îi găsim slăbiciuni: „Sînt caracteristici ale naratorului meu, nu ale mele“ (vezi cap. XI).

În fine, convingerile noastre intelectuale sînt adînc implicate. Întrucît autorul intervine explicit, acordul sau dezacordul nostru ne revine mai des în minte decît dacă ar fi altfel. Deşi Bennett-ul care este implicat aici este mai puţin convingător în calitate de comentator înţelept, şi ironic decît sînt autorii creaţi ai lui Fielding sau Austen, sau Meredith sau chiar Faulkner, pentru mine pasajul capătă forţă numai atunci cînd autorul comentează direct; viziunea ironică a lui Bennett asupra creaturilor sale le salvează într-o oarecare măsură de la damnaţiunea conferită de stilul său. „Nici nu-i trecea prin minte că un bărbat se înfioară mai curînd la auzul acestor vorbe“ spune el în legătură cu recunoaşterea de către ea a stării de dependenţă, „întrucît i se face dovada că este văzut sub aspectul răspunderilor şi nu sub cel al privilegiilor. Faptul de sigur îl linişti pe Gerald“ — aceasta s-ar putea să nu-l egaleze pe Fielding, dar este suficient de bun ca să salveze pasajul de la a părea o anticipare nevoită a siluirii intenţionat searbăde şi lipsită de noimă din *Tărîmul pustietăţii* al lui Eliot. Deşi sînt gata să recunosc că de-a lungul romanului avem mult prea mult de a face cu acest narator, eliminarea lui ar face cartea insuportabil de anostă.

Fireşte, o atare judecată depinde de subscrierea mea la speculaţiile lui Bennett. Ori de cîte ori mă surprind în dezacord cu el, fie în comentariul său explicit asupra sensului existenţei în cele Cinci Oraşe, fie în judecăţile sale implicite transmise prin formele mai puţin evidente ale vocii auctoriale, cartea are de suferit în ochii mei. A pretinde că citim altfel, a pretinde

că ne putem transforma în cititori obiectivi, neutri, complet toleranţi este în ultimă instanţă un nonsens.

NOTE

[1] *Dezumanizarea artei şi alte scrieri asupra artei şi culturii* (Madrid, 1925), citat după versiunea engleză a lui Willard R. Trask (Garden City, N.Y., 1956), p. 9.

[2] „Notes on the Novel", *ibid.*, pp. 58—60 şi *passim.*

[3] *Correspondence* (August 26, 1853) (Paris, 1926—33), III, 322.

[4] Prefaţa la *Ambasadorii*, în *The Art of the Novel* ed. R. P. Blackmur (New York, 1934); 1937, p. 313.

[5] *Ibid.*, pp. 5—8. Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York, 1927), p. 45: „Da — oh, draga mea, da — romanul spune o poveste. ... Ăsta-i marele factor comun al tuturor romanelor, şi tare aş fi vrut să nu fie aşa, să fi fost altceva, cu totul deosebit — melodia, sau perceperea adevărului, şi nu această formă atavică inferioară". În *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), Abrams arată că deja la începutul secolului al nouăsprezecelea, criteriul purităţii i-a determinat pe mulţi să înalţe poezia lirică şi să degradeze formele narative mai lungi. El ni-l arată pe John Stuart Mill, de exemplu, anticipîndu-i extrem de interesant pe moderni: „Un poem epic «în măsura în care este epic (adică narativ) ... nu este cîtuşi de puţin poezie», ci numai un cadru adecvat pentru extraordinar de larga diversitate a pasajelor poetice; căci interesul pentru intrigă şi povestire «pur şi simplu ca povestire» caracterizează etapele primitive ale societăţii, pe copii ca şi pe «cei mai superficiali şi mai searbezi» dintre adulţii civilizaţi" (p. 23).

[6] „«Psychical Distance» as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V (1912), 87—98, eseu retipărit în volumul *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas şi Murray Krieger (New York, 1953), pp. 396—405.

[7] Vezi, de exemplu, eseul lui Brecht „Chinese Acting" în traducerea lui Eric Bentley publicat în *Furioso* (toamna, 1949). Se simte nevoia unei istorii a termenului de distanţare estetică. Unul din elementele unei asemenea istorii l-ar constitui, la începutul secolului, cunoaşterea din ce în ce mai bună a literaturii orientale, cu decorurile, costumele şi modul ei de interpretare scenică extrem de nerealiste. Donald Keene evidenţiază cele cîteva similitudini dintre teoriile anti-realiste ale dramaturgului păpuşar din secolul al optesprezecelea, Chikamatsu, şi anumite teorii occidentale, începînd cu imagiştii (*Japanese Literature* [London], 1953, mai ales cap. III). Aşa-numitul teatru epic al lui Brecht,

în care accentul cade pe „efectele de alienare“ nerealiste, este în mod explicit modelat după anumite efecte ale teatrului chinez. „În teatrul chinez“ ne spune Brecht, „efectul de alienare se obţine în felul următor. Actorul chinez nu joacă de parcă ar mai exista un al patrulea perete în afara celor trei din jurul său. *El nu ascunde deloc faptul că se ştie privit. ... Actorul se priveşte pe sine*“ (*op. cit.*, p. 69). Dar asemenea influenţe externe nu sînt suficiente să explice graba cu care au urmărit artiştii serioşi să realizeze sensul distanţării pe care generaţiile precedente s-au străduit să-l anihileze

[8] Keene, *op. cit.*, p. 8.

[9] Vezi Kenneth Burke, „Psychology and Form“, *Conter-Statement* (Los Altos, Calif., 1953), p. 31. Cititorii care cunosc *Lexicon Rhetoricae* al lui Burke vor observa în clasificarea mea ternară aşa cum o dezvolt mai jos, anumite similitudini cu cele „cinci aspecte ale formei“ semnalate de el: progresia silogistică, progresia calitativă, forma repetitivă, forma convenţională, şi formele minore sau incidentale. Pe mine însă mă preocupă clasificarea intereselor şi nu a formelor; formele sînt aproape întotdeauna construite pe mai multe interese.

[10] Vezi de asemenea *The Affair at the Inn* (London, 1904) de Kate Douglas Wiggin, Mary Findlater, Jane Findlater, Allan McAuley. Fiecare autor „a făcut“ un personaj. Proteste împotriva acestei tendinţe de a permite interesului pentru calitatea relatării să înlocuiască interesul pentru ceea ce se relatează se pot întîlni în toată critica modernă. Beach pretinde că efectul net al romanului *Vîrsta ingrată* depinde prea mult de „recunoaşterea inteligenţei autorului“ (*The Method of Henry James* [New Haven, Conn., 1918; Philadelphia, 1954], p. 249). David Daiches socoteşte că plăcerea din *The Years* de Virginia Woolf „derivă mai mult dintr-o recunoaştere, să zicem, a virtuozităţii, decît din faptul că romanul ne domină complet ca operă de artă integrată“; deşi el încearcă să acrediteze recunoaşterea antecitată drept o formă legitimă a plăcerii literare, este limpede că pentru el este inferioară faţă de ceea ce este într-adevăr „o operă de artă integrată“ (Virginia Woolf [Norfolk, Conn., 1942], p. 120).

Să comparăm nemulţumirea lui Faulkner în legătură cu Sherwood Anderson: „Îl caracteriza acea bîjbîială după exactitate, cuvîntul şi expresia exactă în cadrul limitat al unui vocabular controlat şi chiar reprimat de ceea ce reprezenta pentru el un fel de fetiş al simplităţii, pe care îl storcea pînă la vlăguirea totală, căutînd întotdeauna să parvină la capătul cel mai depărtat al gîndului. Lucra atît de intens la aceasta încît în cele din urmă totul se transforma pur şi simplu numai în stil: un scop în sine mai degrabă decît un mijloc: aşa că în curînd

ajunse să creadă că dacă şi-l va menţine pur, intact, neschimbat şi inviolabil, stilul avea să fie de prima mînă, căci nici nu se putea altfel şi ca atare aşa avea să fie şi el" (*Atlantic Monthly* [June, 1953,] p. 28).

[11] Citat din Frank Budgen în R. Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 449.

[12] Pentru o opinie contrară, vezi Caroline Gordon, *How To Read a Novel* (New York, 1957), p. 213. Pentru o argumentaţie convingătoare că Joyce se interesează de satira morală, şi nu doar de valorile estetice, vezi Lawrence Thompson, *A Comic Principle in Sterne — Meredith-Joyce* (Oslo, 1954). „Există o indignare morală, în ciuda insistenţelor lui Stuart Gilbert şi David Daiches, după care principala preocupare a lui Joyce nu ar fi morală, ci numai estetică" (p. 26). Vezi de asemenea scrisoarea lui Joyce adresată lui Grant Richards în legătură cu *Oameni din Dublin*, „Scopul meu a fost de a scrie un capitol din istoria morală a ţării mele, şi am ales Dublinul drept scenă, pentru că acest oraş părea a fi centrul paraliziei ..." (citată în Thompson, p. 25).

[13] Spre a vedea cît de esenţială era judecata morală pentru concepţia lui Joyce, vezi Ellman, *op. cit.*, pp. 380 şi urm.

[14] Cf. Distincţia făcută de David Daiches dintre „eroarea intelectuală, unde faptele cele mai [reale], despre bărbaţi şi femei sînt mai degrabă stările lor de spirit decît afacerile inimii", şi „eroarea sentimentală" care recurge la construirea de romane şi piese „din modele pur emoţionale": (*Virginia Woolf*, pp. 27—28). Deşi Daiches neagă faptul că operele care comit vreuna din „erori" ar fi în mod necesar inferioare, reiese clar că el ar clasifica o operă care cumva ar evita ambele aceste „exagerări" mai bine chiar decît cea mai bună operă care comite una sau alta din cele două erori.

[15] Ceea ce spun eu aici se referă la teza expusă de E. E. Stoll în legătură cu intensificarea artificială, şi deci nerealistă, a compasiunii la personajele lui Shakespeare. „Pentru a compătimi trebuie să cunoşti faptele; atunci cînd nu le cunoşti, interesul tău este de un alt tip; şi în timp ce stimulentul suspense-ului la Shakespeare şi la antici este o compasiune neliniştitoare, la Ibsen şi la moderni el reprezintă o curiozitate surescitată". (*Shakespeare and Other Masters* [Cambridge, Mass., 1940], p. 14; vezi şi pp. 27, 28, 240).

[16] Vara, 1958, p. 182.

[17] În capitolul „Poetry and Beliefs" din volumul *Science and Poetry* (1926) retipărit de R. W. Stallman (ed.) în *Critiques and Essays* (New York, 1949), pp. 329—33. O scurtă bibliografie a criticii privitoare la poziţia lui Richards este oferită de Stallman la p. 333. Trebuie remar-

cat că în contextul distincţiei sale dintre „afirmaţie“ şi „pseudo-afirmaţie“ cuvîntul *belief* nu semnifică sensurile atribuite în general de criticii lui Richards; semnifică mai curînd ceva de ordinul „unor convingeri privind realitatea ultimă bazate pe dovezi irefutabile“.

[18] *Literature and Belief: English Institute Essays*, 1957, ed. M. H. Abrams (New York, 1958), p. X.

[19] *College English*, *XI* (Februarry, 1950), 265—69.

[20] Mulţi cercetători au respins termenul de „convingeri“ numai spre a-l reintroduce înlocuindu-l prin termenul de „atitudini“. Vezi „Poetry and Belief“, *T.L.S.* (August 17, 1956), pp. XVI—XVII.

[21] *Literature and Belief*, pp. 16—17.

[22] După o înşiruire similară, dar mai cuprinzătoare, a valorilor shakespeariene, Alfred Harbage pare să audă în depărtare, la fel ca şi mine, un cor de voci extrem de moderne susţinînd că a înţeles totul anapoda. El însă se întoarce, ca să zicem aşa, şi le ţine piept, după părerea mea cu perfectă dreptate: „Dacă poate cineva întreba cum de se face că un artist de inteligenţa postulată mai sus poate să fi acceptat valorile descrise în această carte — atît de meschine şi de «victoriene», atît de burgheze şi de şlampete — ...[îi răspund că] Un mare poet a putut accepta aceste valori pentru că erau valori mari. Ele reprezentau sinteza acelora dintre produsele filozofiei iudaice şi hellenice care s-au dovedit capabile de cea mai pregnantă supravieţuire — stricto senso cele mai valoroase lucruri ce au fost cunoscute şi s-au gîndit pe lume. De la Shakespeare încoace nimeni n-a răsturnat dovezile unui univers care se susţine prin ordine, indiferent cu cîtă precauţie trebuie definit acum, nici pe cele ale superiorităţii eticii iubirii ...“ (*Shakespeare and the Rival Traditions* [New York, 1952], p. 296).

[23] „Noua filozofie a dezvăluit noi zone de interes pentru roman, ceea ce i-a permis să se dispenseze de valorile, indiferent care au fost acestea, la care subscriseseră într-o perioadă încă şi mai depărtată scriitori precum George Eliot sau Henry James. Asemenea naturalismului, a adus cu sine o versiune proprie a unei estetici; a furnizat un mediu care nu presupunea altă valoare în afara celei primordiale a auto-expresiei“ (William Troy, „Virginia Woolf: The Novel of Sensibility“, *The Symposium*, III [January-March, 1932], 53—63; şi [April-June, 1932], 153—66, retipărit în Zabel, *Literary Opinion in American* [rev. ed.; New York, 1951], p. 324).

[24] Pentru o pledoarie convingătoare asupra importanţei moralei în *Ulise*, vezi Lawrence Thompson, *A Comic Principle in Sterne — Meredith-Joyce.*

VI

TIPURI DE NARAȚIUNE

„Naratorul n-are însă nici cea mai vagă bănuială ce surprize îl vor pîndi, dacă cineva s-ar apuca să analizeze noianul adevărurilor și minciunilor pe care le-a adunat aici". — „DR. S.," din *Confesiunile lui Zeno.*

„Te voi anunța din timp, pentru că nu urmăresc să te iau prin surprindere, așa cum obișnuiesc unii autori malițioși, care nu urmăresc nimic altceva". — ANTOINE FURRÈTIERE, *Romanul burghez*, (1666).

„Poate că voi elimina capitolul anterior. Printre alte motive e și faptul că în ultimele cîteva rînduri există ceva care ar putea fi luat drept o eroare din parte-mi. ···Să ne aruncăm o privire înspre viitor. Peste vreo șaptezeci de ani un ins palid, slab, cu părul cărunt, care nu iubește nimic în afară de cărți, stă aplecat deasupra paginii anterioare căznindu-se să descopere eroarea". — MACHADO DE ASSIS, *Epitaf pentru un cîștigător mărunt.*

AM VĂZUT că autorul nu poate evita retorica; el își poate alege doar tipul de retorică pe care să-l utilizeze. Nu-i stă în putere să afecteze sau nu evaluările cititorilor prin selectarea modalității narative; tot ce depinde de el e să o facă temeinic sau de mîntuială. După cum dramaturgii au știut dintotdeauna, chiar și cea mai pură dintre drame nu este pur dramatică în sensul de a fi în întregime prezentată, în întregime arătată ca avînd loc pe moment. Trebuie avute întotdeauna în vedere „relațiile“, așa cum le-a numit Dryden, și oricît s-ar strădui autorul să ignore faptul buclucaș, „unele părți ale acțiunii sînt mai potrivite spre a fi reprezentate, altele spre a fi relatate“ [1]. Relatate, însă de către cine? Dramaturgul trebuie să hotărască, iar cazul romancierului diferă doar prin aceea că opțiunile sale sînt mai numeroase.

Dacă trecem în revistă numeroasele procedee narative ale romanului pe care le cunoaștem, încercăm în curînd sentimentul jenant al inadecvării pe care o demonstrează clasificarea noastră tradițională a „punctului de vedere“ în trei sau patru categorii, variabile numai sub raportul „persoanei“ și a gradului de omnisciență. Dacă înșiruim numele a trei sau patru mari naratori — să zicem, Cid Hamete Benengeli al lui Cervantes, Tristram Shandy, „Eul“ din *Middlemarch*, și Strether, prin a cărui viziune ne parvine mare parte din *Ambasadorii*, ne dăm seama că descriindu-i pe oricare dintre ei în baza criteriilor „persoanei întîi“ și „omniscienței“ nu vom afla nimic cu privire la modul în care diferă unul de altul, sau cauzele reușitei lor prin comparație cu alții care, descriși în aceiași termeni, eșuează [2]. Ar merita, deci, osteneala să încercăm un sinopsis mai cuprinzător al formelor pe care le poate asuma vocea auctorială, rezumînd atît cele spuse în capitolele anterioare cît și construind o bază pentru părțile II și III.

PERSOANA

Poate că distincţia cea mai solicitată în critică este aceea care ia în considerare persoana. A constata că o povestire este relatată la persoana întîi sau a treia[3] nu ne spune mare lucru atît timp cît nu devenim mai precişi descriind relaţia dintre calităţile particulare ale naratorilor şi efectele specifice. Este adevărat că alegerea primei persoane este uneori nemeritat de limitativă; dacă „eul" nu beneficiază de un acces adecvat la informaţia necesară, autorul poate fi antrenat pe panta improbabilităţilor. Există însă şi alte efecte care în anumite cazuri pot dicta opţiunea. Nu te poţi aştepta ca o distincţie în baza căreia toate operele ficţionale sînt împărţite în două sau trei mormane, să-ţi ofere criterii utile. În această grămadă zărim pe *Henry Esmond*, „Balerca de Amontillado", *Călătoriile lui Gulliver* şi *Tristram Shandy*. În cealaltă grămadă avem *Bîlciul deşertăciunilor*, *Tom Jones*, *Ambasadorii* şi *Mîndră lume nouă*. Dar în *Bîlciul deşertăciunilor* şi în *Tom Jones* comentariul este la persoana întîi, aducînd adesea mai mult cu efectul de intimitate din *Tristram Shandy* decît cu cel din multe lucrări narate la persoana a treia. La fel efectul *Ambasadorilor* este mult mai apropiat de cel al romanelor scrise la persoana întîi, întrucît Strether în mare măsură „narează" propria sa poveste, deşi referirile la el se fac la persoana a treia.

Altă dovadă că această distincţie este mai puţin importantă decît s-a pretins adesea, reiese şi din faptul că toate distincţiile funcţionale ce vor urma se aplică la fel de bine atît naraţiunii la persoana întîi cît şi naraţiunii la persoana a treia.

NARATORII DRAMATIZAŢI ŞI NEDRAMATIZAŢI

Poate că diferenţele cele mai importante pentru efectul narativ provin din dramatizarea sau non-dramatizarea naratorului în sensul dobîndirii unei autonomii depline, sau din împărtăşirea sau nu a convingerilor şi caracteristicilor autorului.

Autorul implicat („alter ego“-ul autorului). — Chiar şi în romanul în care nu există un narator dramatizat se crează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpuşar, sau un Dumnezeu indiferent, curăţindu-şi în linişte unghiile. Acest autor implicat este întotdeauna distinct de „omul real“ — indiferent cum l-am lua — care îşi crează o versiune superioară a sinelui său, un „alter ego“, la fel cum îşi crează opera (cap. III)[4].

În măsura în care un roman nu se referă direct la autorul său, nu va exista nici o distincţie între el şi naratorul implicat, nedramatizat; în povestirea lui Hemingway „Ucigaşii“, de pildă, nu există alt narator decît „alter ego“-ul implicat pe care Hemingway şi-l crează în timp ce scrie.

Naratorii nedramatizaţi. — De obicei povestirile nu sînt atît de riguros impersonale precum „Ucigaşii“; majoritatea povestirilor sînt prezentate ca filtrîndu-se prin conştiinţa unui povestitor, fie el un „eu“ sau un „el“. Chiar şi în dramă ceea ce ni se oferă este narat de cineva, şi adesea sîntem tot atît de interesaţi de efectul produs asupra minţii şi inimii naratorului pe cît sîntem de *cele ce ni se mai* comunică de către autor. Cînd Horatio ne povesteşte de prima sa întîlnire cu stafia în *Hamlet*, propriul său caracter, deşi nu ne este niciodată descris, reprezintă pentru noi un lucru important pe timpul audiţiei. În roman, de îndată ce ne întîlnim cu un „eu“, sîntem conştienţi de prezenţa unei minţi active ale cărei vederi asupra experienţei se vor interpune între noi şi eveniment. Cînd nu există un asemenea „eu“, ca în cazul „Ucigaşilor“, cititorul neexperimentat poate comite greşeala de a crede că povestirea îi parvine nemediat. Dar o atare greşeală este exclusă din momentul în care autorul în mod explicit plasează un narator în povestire, chiar dacă acestuia nu i se acordă nici un fel de caracteristici personale.

Naratorii dramatizaţi. — Într-un anume sens pînă şi cel mai reticent narator devine dramatizat de îndată ce se referă la sine însuşi prin „eu“ sau, cînd, asemenea lui Flaubert, ne spune că „noi“ ne aflam în clasă cînd a intrat Charles Bovary. Dar multe romane îşi dramatizează naratorii pînă în cele mai mici detalii, transformîndu-i în personaje care sînt tot atît de însufleţite ca cele despre care ne relatează (*Tristram Shandy*, *În căutarea timpului pierdut*, *Inima întunericului*, *Dr. Faust*). În asemenea opere naratorul este adesea radical

diferit de autorul implicat care îl crează. Evantaiul tipurilor umane ce au fost dramatizate ca naratori este aproape tot atît de larg ca evantaiul celorlalte personaje — trebuie să spunem „aproape" pentrucă există personaje care nu au calificarea deplină pentru a putea nara ori „reflecta" o poveste (Faulkner poate folosi idiotul pentru una din părţile romanului său numai pentru că există celelalte trei părți spre a sublinia şi clarifica bolmojala idiotului).

Nu trebuie să uităm că mulți naratori dramatizați nu sînt niciodată etichetaţi în mod explicit ca atare. Într-un anumit sens fiece cuvîntare, fiece gest narează; majoritatea operelor conțin naratori deghizaţi care sînt folosiţi pentru a spune publicului tot ce are nevoie să ştie, în timp ce par pur şi simplu a-şi juca pînă la capăt rolurile.

Deşi naratorii deghizaţi de acest tip sînt rareori etichetaţi atît de explicit ca Dumnezeu din *Cartea lui Iov*, ei vorbesc adesea cu o autoritate comparabilă cu aceea a lui Dumnezeu. Mesagerii ce se întorc să povestească ce a spus oracolul, soțiile ce se străduiesc să-şi convingă soţii că afacerile nu sînt etice, servitorii devotaţi ai casei dojenind tinerele vlăstare neînfrînate — toate acestea au adesea un efect mai mare asupra noastră decît asupra auditorilor oficiali; regele îşi vede încăpîținat mai departe de căutările sale, soţul încheie tranzacţia, tînărul damnat se repede spre iad de parcă nu s-ar fi spus nimic, iar noi ştim ce ştim — şi tot atît de sigur de parcă autorul însuşi sau naratorul său oficial ne-ar fi spus-o. „Îți rîde în față, frate" i se adresează Cleante lui Orgon în *Tartuffe*, „şi sincer, fără să vreau să te mînii, trebuie să recunosc că are dreptate. Cine a mai pomenit un asemenea capriciu? ... Se vede că eşti nebun, frate-meu, pe legea mea"[5]. Şi în tragedie există de obicei un cor, un prieten, sau chiar un ticălos slobod la gură, care să spună adevărul prin contrast cu erorile tragice ale eroului.

Cei mai de seamă naratori nerecunoscuți ca atare din romanul modern sînt „centrii de conştiinţă" de persoana treia prin intermediul cărora autorii îşi filtrează naraţiunile. Fie că asemenea „reflectori", aşa cum i-a numit James uneori, sînt oglinzi fin şlefuite reflectînd o experiență mentală extrem de complexă, fie că sînt „obiectivele camerelor de luat vederi", cam tulburi şi condiţionate de simţuri, în care abundă romanul

de după James, ei îndeplinesc precis funcţia naratorilor recunoscuţi ca atare — deşi pot marca intensităţi care să le aparţină în exclusivitate.

> Gabriel nu se duse pînă la uşă cu ceilalţi. Se afla într-o porţiune întunecată a holului şi privea în sus de-a lungul scării interioare. O femeie stătea în picioare pe una din ultimele trepte ale primului şir, învăluită şi ea de umbră. Nu-i putea vedea faţa dar îi vedea carourile de culoarea teracotei şi a rozului de somon de pe fustă pe care întunericul le făcea să pară alb-negru. Era soţia sa. Stătea aplecată pe blustradă, ascultînd ceva anume ... Se întreba în sinea lui ce o fi simbolizînd o femeie care stă pe scări, în întuneric, ascultînd o muzică îndepărtată / „Cei morţi" de Joyce/.

Avantajele incontestabile, pentru anumite scopuri, ale acestei metode, au furnizat una din temele dominante din critica modernă. Într-adevăr, atîta vreme cît atenţia ni se concentrează asupra unor calităţi precum naturaleţea şi însufleţirea, avantajele par copleşitoare. Numai în momentul în care ne desprindem de postulatul la modă potrivit căruia toate operele ficţionale valoroase încearcă să realizeze acelaşi gen de iluzie însufleţită, în acelaşi mod, sîntem siliţi să-i recunoaştem dezavantajele. Reflectorul de persoana treia este doar o modalitate printre multe altele, adecvată dobîndirii anumitor efecte, dar greoaie şi chiar dăunătoare cînd se urmăresc altele (cap. XI-XIII, mai jos).

OBSERVATORII ŞI AGENŢII NARATORIALI

Printre naratorii dramatizaţi există simpli observatori („eul" din *Tom Jones*, *Egoistul*, *Troilus şi Cresida*) şi există agenţi naratoriali, care produc un oarecare efect măsurabil asupra cursului evenimentelor (de la implicarea minoră a lui Nick în *Marele Gatsby*, trecînd prin extinsa activitate de predare-primire desfăşurată de Marlow în *Inima întunericului*[6], pînă la rolul central jucat de Tristram Shandy, Moll Flanders,

Huckleberry Finn, şi — la persoana a treia — Paul Morel din *Fii şi îndrăgostiţi*). Evident, nu orice reguli pe care le-am putea descoperi în legătură cu observatorii se pot aplica agenţilor naratoriali, totuşi distincţia se face arareori în discuţiile asupra punctului de vedere (cap. XII).

SCENA ŞI REZUMAREA

Toţi naratorii şi observatorii, fie de persoana întîia fie de a treia, pot să ne transmită povestirile lor mai cu seamă sub forma scenei („Ucigaşii", *Vîrsta ingrată*, operele lui Ivy Compton-Burnett şi Henry Green) sau mai cu seamă sub forma rezumatului sau a „tabloului" în terminologia lui Percy Lubbock (Povestirile aproape exclusiv non-scenice ale lui Addison publicate în *The Spectator*), sau, cel mai adesea, sub forma unei combinaţii între cele două.

Asemenea distincţiei aristotelice dintre modalitatea dramatică şi cea narativă, distincţia modernă şi întrucîtva diferită dintre prezentare şi povestire acoperă întreg terenul. Dificultatea rezidă în preţul acestei acoperiri exhaustive: imprecizia crasă. Naratori de toate felurile şi de toate nuanţele trebuie fie să raporteze pur şi simplu dialogul fie să-l sprijine cu „indicaţii scenice" şi descrieri de cadru. Dar cînd ne gîndim la efectul radical diferit al unei scene relatate de Huck Finn cu cel al unei scene relatate de Montresor, personajul lui Poe, constatăm că însuşirea de a fi „scenic" ne sugerează foarte puţine în legătură cu efectul literar. Şi să comparăm încîntătorul rezumat oferit pentru doisprezece ani pe două pagini din *Tom Jones* (Cartea III, cap. I) cu plictisitoarea prezentare a numai zece minute de conversaţie neabreviată ieşită din mîinile unui Sartre, atunci cînd permite pasiunii sale pentru „realismul durativ" să-i dicteze, în locul cuvenitului rezumat, o scenă. După cum s-a arătat în capitolele I şi II, contrastul dintre scenă şi rezumare, dintre prezentare şi povestire, are după toate probabilităţile puţine şanse să fie util atît timp cît nu vom specifica tipul de narator care furnizează scena sau rezumatul.

COMENTARIUL

Naratorii care își permit atît să povestească cît și să prezinte se deosebesc foarte mult între ei în raport cu cantitatea sau cu genul de comentariu care este permis în plus față de relatarea directă prin scenă și rezumat. Un astfel de comentariu poate, desigur, să se extindă asupra oricărui aspect al experienței umane, și poate fi pus în relație cu problema centrală în nenumărate feluri și în grade diferite. A-l trata ca pe un procedeu izolat înseamnă a ignora diferențele importante dintre comentariul pur ornamental, comentariu care servește un țel retoric dar nu face parte din structura dramatică, și comentariul care se constituie în parte integrantă a structurii dramatice, ca în Tristram Shandy (cap. VII-VIII, mai jos).

NARATORII CONȘTIENȚI DE SINE

Neluînd în seamă distincția dintre observatorii și agenții naratoriali de toate tipurile se instituie distincția dintre *naratorii conștienți de condiția lor* (cap. VIII), conștienți de sine ca scriitori (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Turlele din Barchester*, *De veghe în lanul de secară*, *În căutarea timpului pierdut*, *Dr. Faust*), și naratori sau observatori care doar extrem de rar se apucă să discute probleme de bucătăria scrisului (*Huckleberry Finn*) sau care par a nu fi conștienți de faptul că scriu, gîndesc, vorbesc, sau „reflectă" o operă literară (*Străinul* lui Camus, „Tunsoarea" lui Lardner, *Victima* lui Bellow).

VARIAȚIILE DISTANȚEI

Dacă sînt sau nu implicați în acțiune ca agenți sau ca obiecți, naratorii și reflectorii de persoana treia se deosebesc sensibil între ei potrivit gradului și tipului de distanță care-i separă de autor, cititor, și celelalte personaje ale povestirii. În orice act al lecturii subzistă implicit un dialog între autor, narator, celelalte personaje, și cititor. Fiecare dintre cei patru se pot înscrie în relațiile lor cu fiecare dintre ceilalți de-a lungul

unei axe a valorilor morale, intelectuale, estetice, şi chiar şi fizice, variind de la identificare la opoziţia totală. (Reacţionează oare cititorul bîlbîit la bîlbîiala lui H.C. Earwicker la fel cum reacţionez eu? Sigur că nu). Elementele discutate de obicei la capitolul „distanţare estetică“ intervin aici desigur; distanţa în timp şi în spaţiu, diferenţierile de clasă socială sau în materie de convenţii vestimentare sau de limbaj — acestea şi multe altele servesc pentru a ne controla senzaţia că avem de a face cu un obiect estetic, în acelaşi fel cum lunile de hîrtie şi alte efecte scenice nerealiste din unele drame moderne au avut un efect „alienant“. Nu trebuie însă să le confundăm pe acestea cu efectele nu mai puţin importante ale calităţilor şi convingerilor personale ale autorului, cititorului, naratorului şi ale tuturor celorlalţi de pe lista personajelor.

1. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puţin distanţat de *autorul implicat*. Distanţa poate fi de natură morală (Jason faţă de Faulkner, bărbierul faţă de Lardner, naratorul din *Jonathan Wild* faţă de Fielding. Poate fi de natură intelectuală (Twain şi Huck Finn, Sterne şi Tristram Shandy discutînd influenţa pe care o au nasurile, Richardson şi Clarissa). Poate fi fizică sau temporală; majorittatea autorilor sînt distanţaţi chiar şi de cei mai versaţi naratori întrucît se presupune că ei ştiu cum „se va încheia totul în cele din urmă“. Şi aşa mai departe.

2. *Naratorul* poate fi de asemenea mai mult sau mai puţin distanţat de *personajele* din povestirea pe care o istoriseşte. El poate diferi moral, intelectual şi temporal (naratorul matur şi sinele său mai tînăr din *Marile speranţe* sau din *Redburn*); din punct de vedere moral şi intelectual (Fowler, naratorul şi Pyle, americanul din *Americanul liniştit* de Graham Greene, ambii detaşîndu-se radical de standardele autorului dar evoluînd în direcţii diferite); din punct de vedere moral şi emoţional (în „Colierul“ lui Maupassant şi în „Călugăriţe luînd micul dejun“ de Huxley, în care naratorii acuză o implicare afectivă mai redusă decît cea pe care o aşteaptă Maupassant şi Huxley din partea cititorilor); şi aşa mai departe trecînd prin fiecare trăsătură caracteristică posibilă.

3. *Naratorul* poate fi mai mult sau mai puţin distanţat de standardele proprii ale *cititorului*; de pildă din punct de vedere fizic şi afectiv (Kafka, *Metamorfoza*); moral şi emoţio-

nal (Pinkie din *Brighton Rock*, avarul din *Cuibul de vipere* al lui Mauriac, şi mulţi alţi degeneraţi morali pe care romanul modern a reuşit să-i recupereze ca fiinţe umane convingătoare).

Odată cu repudierea naraţiunii omnisciente, şi confruntaţi cu limitările inerente ale naratorilor creditabili dramatizaţi, nu mai surprinde pe nimeni faptul că autorii moderni au experimentat naratori necreditabili ale căror caracteristici se schimbă pe parcursul operelor pe care le narează. De cînd Shakespeare a învăţat lumea modernă ceea ce vechii greci neglijaseră prin neluarea în seamă a schimbărilor suferite de personaj (a se compara *Macbeth* şi *Lear* cu *Oedip*), povestirile axate de dezvoltarea sau degenerarea caracterelor au devenit din ce în ce mai populare. Dar aceasta s-a întîmplat de-abia în momentul cînd autorii au descoperit posibilităţile depline ale reflectorului de persoana a treia prin care au putut arăta în mod pregnant cum se schimbă un narator *pe măsură ce povesteşte*. Pip devenit matur, în *Marile speranţe*, este prezentat ca un om generos a cărui inimă se află tot acolo unde se presupune că se află şi inima cititorului; el îşi urmăreşte sinele său tînăr cum se desprinde şi se depărtează de cititor, ca să zicem aşa, şi apoi cum se apropie din nou. Reflectorul de persoana treia poate fi însă arătat, din punct de vedere tehnic, la timpul trecut el aflîndu-se de fapt prezent înaintea ochilor noştri şi deplasîndu-se înspre şi dinspre valorile preţuite de cititor. Autorii din secolul al douăzecilea au procedat într-o astfel de manieră de parcă ar fi fost aproape hotărîţi să exploateze la maximum toate formele de intrigă bazate pe asemenea deplasări: porneşte departe şi isprăveşte departe; porneşte de aproape, se deplasează departe, isprăveşte aproape; porneşte departe, se deplasează şi mai departe; ş.a.m.d. Poate cele mai caracteristice totuşi au fost realizările uluitoare din prima formă în cadrul căreia se recurge la personaje extrem de antipatice cum ar fi Mink Snopes al lui Faulkner pe care le transformă, atît prin schimbări caracterologice cît şi pin manevre tehnice, în personaje demne şi puternice. Ducem o lipsă acută de studii exhaustive asupra diferitelor forme de intrigă care au rezultat de pe urma acestui tip de distanţă mobilă.

4. *Autorul implicat* poate fi mai mult sau mai puţin distanţat de *cititor*. Distanţa poate fi intelectuală (autorul implicat

din *Tristram Shandy*, a nu se identifica, desigur, cu Tristram, mai interesat şi mai cunoscător în ale învăţăturii clasice esoterice decît oricare dintre cititorii săi), morală (operele lui Sade), sau estetică. Din punctul de vedere al autorului, o lectură corespunzătoare a cărţii sale trebuie să elimine toate distanţările dintre standardele de bază ale autorului său implicat, şi standardele cititorului postulat. Foarte adesea există de la bun început o distanţare fundamentală insignifiantă; Jane Austen nu trebuie să se ostenească spre a ne convinge că mîndria şi prejudecăţile sînt indezirabile. O carte slabă, pe de altă parte, se recunoaşte foarte uşor deoarece autorul implicat ne cere să judecăm potrivit unor standarde pe care nu putem să le acceptăm.

5. *Autorul implicat* (purtîndu-l şi pe cititor cu el) se poate distanţa mai mult sau mai puţin de *celelalte personaje*. La fel, distanţa se poate înregistra pe oricare axă a valorilor. Unii autori de succes îşi ţin majoritatea personajelor foarte „departe“ în toate privinţele (Ivy Compton-Burnett), şi pot acţiona extrem de deliberat, după cum observă William Empson în legătură cu T.F. Powys, spre a menţine o artificialitate care să le reţină personajele „la mare distanţă de autor“[7]. Alţii prezintă o gamă mai largă, de la departe la aproape, de-a lungul unei multitudini de axe. Jane Austen, de pildă, prezintă o gamă largă de judecăţi morale (de la aprobarea aproape completă a lui Jane Fairfax din *Emma* la dispreţul pentru Wickham din *Mîndrie şi prejudecată*), de înţelepciune (de la Knightley la D-ra. Bates sau D-na. Bennet), de gust, de tact, de sensibilitate.

Este evident că pe fiecare din aceste scări exemplele mele nu acoperă nici pe departe toate posibilităţile. Ceea ce denumim „implicare“ sau „simpatie“ sau „identificare“, se compune de obicei din multe reacţii faţă de autor, naratori, observatori, şi alte personaje. Iar naratorii pot diferi de autorii lor sau de cititori prin diverse tipuri de implicare sau detaşare, variind de la preocuparea personală adîncă (Nick din *Marele Gatsby*, Mac-Kellar din *Seniorul din Ballantrae*, Zeitblom din *Dr. Faust*) la o detaşare afabilă, sau uşor amuzată, sau pur şi simplu curioasă (*Declin şi prăbuşire* de Evelyn Waugh).

Pentru critica aplicată cea mai importantă dintre aceste tipuri de distanţare este probabil aceea dintre naratorul failibil sau necreditabil şi autorul implicat care îl atrage pe cititor

de partea sa în judecarea naratorului. Dacă rațiunea pentru a discuta punctul de vedere este aceea de a afla cum se relaționează față de efectele literare, atunci calitățile morale și intelectuale ale naratorului sînt cu siguranță mai importante pentru judecata noastră decît faptul că ne referim la el printr-un „eu" sau „el", sau dacă este privilegiat sau limitat. Dacă se descoperă că nu este demn de încredere, atunci efectul total al operei pe care o lansează înspre noi este transformat.

Terminologia noastră cu privire la acest tip de distanțare a naratorilor este aproape disperant de inadecvată. Din lipsa unor termeni mai buni, am desemnat un narator drept *creditabil* atunci cînd vorbește sau acționează în concordanță cu standardele operei (adică cu standardele autorului implicat), și *necreditabil* atunci cînd nu se comportă astfel. Este adevărat că majoritatea marilor naratori creditabili cultivă extensiv ironia circumstanțială, și astfel sînt „necreditabili" în sensul că sînt potențial amăgitori. Dar ironia dificilă nu ajunge să facă un narator necreditabil. Nici nu este necreditabilitatea sa în mod curent o chestiune de a nu spune adevărul, deși naratorii deliberat înșelători au constituit una din resursele majore ale unor romancieri moderni (*Căderea* lui Camus, *Copilul natural* al lui Calder Willingham etc.)[8]. Este cel mai adesea vorba de ceea ce James denumește *inconsciență*; naratorul greșește, sau crede că posedă calități pe care autorul i le contestă. Sau, ca în *Huckleberry Finn* unde naratorul pretinde a fi în mod firesc rău, în timp ce autorul îi laudă virtuțile în ascuns.

Naratorii necreditabili diferă astfel simțitor între ei depinzînd de cît de departe și în ce direcție se deplasează față de standardele autorului; termenul mai vechi de „ton", ca și cei în circulație de „ironie" și „distanță" acoperă multe efecte pe care trebuie să le distingem. Unii naratori, precum Barry Lyndon, sînt plasați cît mai „departe" cu putință de autor sau de cititor, în privința fiecărei virtuți, cu excepția unui gen de vitalitate interesantă. Alții, ca Fleda Vetch, reflectorul din *The Spoils of Poynton* de Henry James, se apropie mult de idealul autorului în materie de gust, de judecată, și de simț moral. Toți fără excepție reclamă din partea cititorului eforturi deductive mai susținute decît o fac naratorii creditabili.

VARIAȚIILE CA SPRIJIN SAU CORECȚIE

Atît naratorii creditabili cît şi cei necreditabili pot fi nesprijiniți sau necorectați de către alți naratori (Gully Jimson din *Gura calului*, Henderson din *Henderson regele ploii* de Saul Bellow), sau sprijiniți şi corectați (*Seniorul din Ballantrae*, *Zgomotul și furia*). Uneori este aproape imposibil să deducem dacă, şi în ce măsură un narator este supus erorii; alteori coroborarea explicită sau depunerea de mărturii contradictorii facilitează considerabil deducția. Sprijinul sau corecția diferă pregnant, trebuie să remarcăm acest lucru, depinzînd de modul în care sînt furnizate: din interiorul acțiunii, astfel încît agentul naratorial să poată beneficia de el fie ținînd calea cea dreaptă, fie schimbîndu-şi propriile vederi (*Nechemat în țărînă* al lui Faulkner), sau din afară, spre a ajuta cititorul să-şi corecteze sau să-şi întărească propriile vederi prin opoziție cu cele ale naratorului (*Puterea și gloria* lui Graham Greene). Evident, efectele izolării vor fi extrem de diferite în cele două cazuri.

PRIVILEGIUL

Observatorii şi agenții naratoriali, fie că sînt conştienți de sine sau nu, creditabili sau nu, elocvenți în exprimarea părerilor sau tăcuți, izolați sau sprijiniți, pot fi sau privilegiați în a şti ceea ce nu poate fi aflat prin mijloace strict naturale sau limitați la o viziune realistă şi la deducție. Privilegiul total este ceea ce numim *omnisciență*. Dar există multe feluri de privilegii, şi foarte puțini naratori „omniscienți" au permsiunea de a cunoaşte în aceeaşi măsură sau de a arăta ceea ce cunosc autorii lor.

Ducem lipsa unui studiu bun privitor la varietățile privilegiului şi limitării şi a funcțiilor lor. Unele limitări sînt numai temporare, sau chiar capricioase, precum ignoranța pe care o impune uneori Fielding asupra „eu"-lui său — atunci cînd se îndoieşte de propriile puteri narative şi invocă ajutorul Muzelor (*Tom Jones*, Cartea XIII, cap. I). Altele sînt într-o mai mare măsură aproape permanente, dar supuse relaxărilor momentane, precum în mod obişnuit limitatul şi realist-

umanul Ishmael din *Moby Dick*, care încă mai poate transcende limitările umane atunci cînd povestirea o cere („«Se stîrneşte în el vitejia, şi totuşi se supune ; mult chibzuită vitejie aceasta !» murmură Ahab“ — fără nici un martor care să raporteze naratorului). Iar unii sînt limitaţi la ce le permite să cunoască condiţia lor strictă (persoana întîia, Huck Finn; persoana treia, Miranda şi Laura din povestirile lui Katherine Anne Porter).

Cel mai important privilegiu unic este acela al obţinerii unei perspetive interioare asupra altui personaj, datorită forţei retorice pe care un asemenea privilegiu îl conferă naratorului. Există o ambiguitate curioasă în termenul de „omniscienţă“. Multe opere moderne pe care le clasificăm ca narate dramatic, în care totul ni se transmite prin optica limitată a personajelor, postulează pe deplin la fel de multă omniscienţă în autorul tăcut, cîtă reclamă Fielding pentru sine. Perindările noastre prin mintea celor şaisprezece personaje din *Pe patul de moarte* al lui Faulkner, nevăzînd nimic altceva decît ce conţin acele minţi, poate părea într-un anume sens să nu depindă de un autor omniscient. Dar această metodă se bizuie pe omniscienţă şi încă pe una agresivă ; autorul implicat ne reclamă încrederea absolută în puterile sale de divinaţie. Nu trebuie să ne îndoim nici o clipă că el ştie totul despre fiecare din aceste şaisprezece minţi sau că a ales corect cît să ne arate din fiecare. Pe scurt, naraţiunea impersonală nu reprezintă în realitate o evitare a omniscienţei — adevăratul autor este tot atît de „nefiresc“, de a-toate-ştiutor cum a fost întotdeauna. Dacă artificialitatea ar constitui un defect—şi nu constituie— naraţiunea modernă ar fi tot atît de defectuoasă ca cea a lui Trollope.

Un alt mod de a sugera aceeaşi ambiguitate este să examinăm îndeaproape conceptul de istorisire „dramatică“. Autorul ne poate arăta personajele într-o situaţie dramatică fără a le prezenta cîtuşi de puţin în ceea ce noi considerăm a fi în mod normal o manieră dramatică. Cînd pe Joseph Andrews, care a fost dezbrăcat şi bătut de tîlhari, îl ajunge din urmă o diligenţă, Fielding ne prezintă scena într-un mod care potrivit unor standarde moderne ar trebui să pară inconsecvent şi nondramatic. „Sărmanul nenorocit, după ce zăcuse în nesimţire o bună bucată de timp, tocmai începea să-şi vie în fire cînd

diligenţa ajunse în dreptul lui. Călăreţul înaintaş, auzind gemete de om, opri caii, şi-i spuse vizitiului, că e sigur că se află un mort în şanţ. ... O doamnă, care auzi spusele călăreţului, şi care auzise şi geamătul, strigă nerăbdătoare vizitiului să oprească şi să vază care este situaţia. Acesta îl îndemnă pe călăreţ să descalece, şi să-şi arunce privirile într-acolo. Călăreţul făcu întocmai şi-i anunţă «Că acolo zace un bărbat, gol cum l-a făcut maică-sa»". Urmează o descriere splendidă, căreia cu greu i s-ar putea atribui denumirea de scenă, în care sînt înregistrate reacţiile egoiste ale fiecărui pasager. Un tînăr avocat le atrage atenţia că ar putea fi legal traşi la răspundere dacă refuză să-l ia pe Joseph în diligenţă. „Acele cuvinte avură un efect considerabil asupra vizitiului, care cunoştea bine persoana ce le rostise; iar bătrînul gentleman mai sus amintit, gîndind că omul despuiat îi va procura nenumărate prilejuri să-i demonstreze doamnei ascuţimea sa de spirit, se oferi ca alături de ceilalţi să facă cinste cu o carafă de bere în contul călătoriei; pînă ce, în parte speriat de ameninţările unuia, în parte cîştigat de promisiunile celuilalt, şi fiindu-i probabil şi o leacă de milă pentru starea în care se afla sărmana fiinţă, ce stătea sîngerînd şi tremurînd de frig, vizitiul se învoi în cele din urmă". După ce Joseph s-a suit în diligenţă, continuă acelaşi tip de raportare indirectă a „scenei", cu incursiuni frecvente, oricît de superficiale, în mintea şi inima adunării de neisprăviţi şi netrebnici, şi cu ocazionale presupuneri atunci cînd cunoaşterea deplină pare inoportună. Dacă a fi dramatic înseamnă a arăta personaje angajate dramatic între ele, mobil ciocnindu-se de mobil, rezultatul depinzînd de aducerea mobilurilor într-un punct culminant, atunci această scenă este dramatică. Dar dacă înseamnă a lăsa impresia că scena se derulează cu de la sine putere, cu personaje aflate într-o relaţie dramatică faţă de spectator, nemediată de către un narator şi descifrabilă numai prin potrivirea deductivă a cuvîntului la cuvînt şi a cuvîntului la faptă, atunci aceasta este o scenă relativ nedramatică.

Pe de altă parte, un autor poate prezenta un personaj în acest al doilea gen de relaţie dramatică faţă de cititor fără să-l implice pe acel personaj cîtuşi de puţin într-o dramă interioară. Multe poeme lirice sînt dramatice în acest sens şi nondramatice în toate celelalte. „Aceea nu e ţara oamenilor

bătrîni —". Cine o spune? Yeats, sau „masca" sa. Şi cui? Nouă. De unde ştim că este vorba de Yeats şi nu de un personaj tot atît de depărtat de el cum este Caliban faţă de Browning în poemul „Caliban despre Setebos"? Deducem aceasta pe măsură ce se desfăşoară afirmaţiile dramatizate; ceea ce dramatizează poemul liric în acest sens este nevoia de a recurge la deducţie. Pe scurt, Caliban este dramatic în două sensuri; el se află într-o situaţie dramatică faţă de alte personaje, şi se află într-o situaţie dramatică în raport cu noi. Poemul lui Yeats este dramatic numai într-un singur sens.

Ambiguităţile cuvîntului dramatic sînt încă şi mai complicate în romanul care încearcă să dramatizeze stările conştiinţei în mod direct. Este *Portret al artistului în tinereţe* dramatic? În unele privinţe, da. Nu ni se dau date în legătură cu Stephen. Este plasat pe scenă înaintea noastră, jucîndu-şi destinul numai cu ajutoare sau comentarii deghizate din partea autorului său. Dar nu acţiunile sale sînt dramatizate direct, nici vorbirea nu i-o auzim nemediat. Ceea ce se dramatizează este înregistrarea mentală a tot ce se întîmplă. Îi vedem conştiinţa acţionînd aplecată asupra lumii. Uneori ceea ce înregistrează este dramatic în sine, ca atunci cînd Stephen se observă pe sine într-o scenă cu alte personaje. Dar raportul însuşi, înregistrarea interioară, este dramatic numai în al doilea sens. Raportul care ni se oferă privitor la ceea ce se petrece în mintea lui Stephen este un monolog neimplicat în nici unul dintre contextele dramatice ce se modifică. Şi este un raport infailibil, chiar şi mai puţin supus îndoielilor critice decît solilocviul tipic elizabetan. Acceptăm, prin convenţie, pretenţia că ceea ce se raportează ca petrecîndu-se în mintea lui Stephen se petrece în realitate acolo, sau, cu alte cuvinte, că Joyce ştie cum lucrează mintea lui Stephen. „Ecuaţia de pe pagina maculatorului începu să-şi desfăşoare o coadă ce se răsfira continuu, cu ochi şi stele asemenea cozii de păun; şi, cînd ochii şi stelele indicilor fură eliminaţi, începu lent să se strîngă la loc. Indicii care apăreau şi dispăreau erau ochii care se deschideau şi se închideau; ochii care se deschideau şi se închideau erau stelele. ..." Cine spune asta? Nu Stephen, ci autorul omniscient, infailibil. Raportarea este directă, şi în mod clar este nemodificată de nici un context „dramatic" — adică, spre deosebire de rostirea într-o scenă dramatică, nu

ne face să suspectăm faptul că gîndurile au avut drept țel realizarea unui efect. Sîntem astfel într-o relație cu Stephen numai într-un sens limitat — în sensul în care un poem liric este dramatic[9].

PERSPECTIVELE INTERIOARE

În fine, naratorii care furnizează perspective interioare diferă potrivit adîncimii și axei plonjonului lor. Boccaccio poate oferi perspective interioare dar ele sînt extrem de superficiale. Jane Austen pătrunde relativ adînc din punct de vedere moral, dar abia de realizează cu totul tangențial o abordare psihologică. Se presupune că toți autorii narațiunii fluxului de conștiință încearcă să sondeze adînc psihologia, dar unii în mod deliberat rămîn la suprafață în dimensiunea morală.[10] Ar trebui să ne aducem aminte că orice privire interioară susținută, indiferent de adîncime, transformă temporar personajul, a cărui minte este prezentată, într-un narator ; perspectivele interioare sînt astfel supuse variațiilor din sînul tuturor calităților pe care le-am descris mai sus, și ceea ce este mai important direct proporțional cu necreditabilitatea lor. În general vorbind, cu cît este mai profund plonjonul nostru, cu atît vom accepta un grad mai ridicat de necreditabilitate, fără pierderea simpatiei (vezi cap. X).

Narațiunea este artă și nu știință, dar asta nu înseamnă că sîntem în mod necesar condamnați la eșec atunci cînd încercăm să-i formulăm principiile. Există multe elemente sistematice în fiecare artă, și critica romanului nu poate evita niciodată responsabilitatea de a încerca să explice reușitele și eșecurile tehnice prin referire la principii generale. Dar întotdeauna trebuie să ne întrebăm de unde luăm aceste principii generale.

Nu ne surprinde cînd îi auzim pe romancierii activi afirmînd că n-au găsit în legătură cu punctul de vedere nici un sprijin din partea criticilor. Preocupîndu-se de punctul de vedere romancierul are întotdeauna în vedere o lucrare individuală: care anume personaj va istorisi cutare povestire, sau parte dintr-o povestire, și cu ce anume grad de creditabi-

litate, privilegiu, libertate de a comenta, ş.a.m.d. Va trebui oare să i se confere însufleţire dramatică ? Chiar dacă romancierul s-a hotărît asupra unui narator care se va încadra într-una din clasificările criticului — „omniscient", „de persoana întîi", „omniscient limitat", „obiectiv", „digrestiv", „eclipsat" sau oricare alta — dificultăţile sale abia încep. Pur şi simplu el nu poate găsi răspunsuri problemelor sale practice, precise, imediate prin simpla referire la afirmaţii de genul „omniscienţa este o metodă flexibilă" sau „obiectivitatea este extrem de rapidă şi însufleţită". Chiar şi cele mai sănătoase generalizări la acest nivel îi vor fi de minim folos în parcurgerea romanului, pagină de pagină.

După cum demonstrează însemnările detailate ale lui Henry James, romancierul îşi descoperă tehnica narativă pe măsură ce încearcă să realizeze pentru cititori virtualităţile ideii sale evolutive. Majoritatea opţiunilor sale sînt în consecinţă chestiuni de grad, nu de calitate. A decide că naratorul tău nu va fi omniscient nu rezolvă practic nimic. Întrebarea dificilă este: cît anume de *inconscient* trebuie el să fie? La fel, a te decide la naraţiunea de persoana întîia nu soluţionează decît parte din problemă, poate partea cea mai uşoară. Cel fel de persoana întîia ? Cît de deplin caracterizată ? Cît de conştientă de condiţia sa de narator ? Cît de creditabilă ? Cît de limitată la deducţia realistă; cîd de privilegiată pentru a transcende realismul ? În ce momente va rosti adevărul, în ce momente se va abţine să se pronunţe cît de cît sau chiar va minţi ? Se poate răspunde la aceste întrebări numai făcînd referire la virtualităţile şi necesităţile operelor particulare şi nu prin referiri la ficţiune în genere, sau la roman, sau la reguli asupra punctului de vedere.

Există fără îndoială *tipuri* de efecte la care se poate referi un autor; de pildă, dacă vrea să facă o scenă mai amuzantă, mai pătrunzătoare, mai însufleţită sau mai ambiguă; sau dacă vrea să facă un personaj mai simpatic sau mai convingător, pot fi indicate cutare sau cutare practici. Dar putem înţelege de ce atunci cînd se află în căutarea ajutoarelor pentru a lua hotărîrile, romancierul va găsi practica egalilor săi mai instructivă decît regulile abstracte ale manualelor: autorul sensibil care citeşte marile romane găseşte în ele un tezaur de exemple precise, de cum *acest* efect, distingîndu-se

de toate celelalte efecte posibile, a fost potențat printr-o alegere adecvată a metodei narative. Ocupîndu-se de tipurile de narațiune, criticul trebuie întotdeauna să rămînă în urmă șchiopătînd, referindu-se mereu la practica variată care numai ea singură îi poate amenda tentația de a supra-generaliza. În locul modernei noastre „a patra unități", în locul regulilor abstracte despre consecvență și obiectivitate în folosirea punctului de vedere, avem nevoie de relatări mai specifice, mai laborioase asupra felului cum sînt povestite marile istorisiri.

Ne îndreptăm acum privirile spre o examinare mai atentă a artelor relatării.

NOTE

[1] *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Deși acest citat vine ca din partea lui Lisideius, în apărarea dramei franțuzești, și nu din partea lui Neander, care pare să vorbească de pe poziții mai apropiate de cele ale lui Dryden, poziția este subînțeleasă în răspunsul lui Neander; singura dispută se poartă asupra părților care sînt mai adecvate reprezentării.

[2] Nu are nici un rost să înșir aici clasificările convenționale numai pentru a le respinge. Ele se desfășoară pe un evantai larg de la cele mai simple și mai puțin utile, ca cea cuprinsă în inteligentul și popularul eseu al lui C. E. Montague („Sez «e» or Thinks «e»", în volumul *A Writer's Notes on His Trade* [London, 1930; Pelican ed., 1952], pp. 34—35) la valorosul studiu al lui Norman Friedman („Point of View", *PMLA*, LXX [December, 1955], 1160—84).

[3] Eforturile de a folosi persoana a doua n-au fost niciodată încununate de succes, dar este uluitor cît de mică este într-adevăr deosebirea pe care chiar și această opțiune o face. Cînd mi se spune la începutul unei cărți: „Pui piciorul stîng. ... Te strecori prin deschizătură. ... Ții ochii numai pe jumătate deschiși ..." nefirescul pregnant te distrage într-adevăr un timp. Dar citind *La Modification* a lui Michel Butor (Paris, 1957), al cărei început l-am reprodus aici, este surprinzător cît de repede ești absorbit în „prezentul" iluzoriu al povestirii, identificîndu-ți aproape tot atît de deplin viziunea cu cea a lui „vous" ca în cazul lui „eu" și „el" din alte istorisiri.

[4] O relatare reuşită a subtilităţilor care subîntind relaţiile aparent simple dintre autorii reali şi identităţile pe care le creează în procesul scrierii, o constituie eseul „Makers and Persons", de Patrick Crutwell, *Hudson Review*, XII (Winter, 1959—60), 487—507.

[5] Citat reprodus după versiunea engleză nepublicată a lui Marcel Gutwirth.

[6] Pentru o interpretare atentă a evoluţiei şi funcţiilor lui Marlow în operele lui Conrad, vezi M. Y. Tindall, „Apology for Marlow", eseu apărut în volumul *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed., Robert C. Rathburn şi Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958), pp. 274—85. Deşi Marlow însuşi este adesea victima ironiilor lui Conrad, el este în general un reflector creditabil al clarităţilor şi ambiguităţilor autorului implicat. O tratare mult mai amplă, şi o lucrare remarcabilă avînd în vedere că autorul este un student, o constituie *The Rhetoric of Joseph Conrad* de James L. Guetti, Jr., („Amherst College Honors Thesis", No. 2 [Amherst, Mas., 1960]).

[7] *Some Versions of Pastoral* (London, 1935), p. 7. Pentru un exemplu excelent al artificialităţii deliberate a lui Powys, vezi Martin Steinmann, „The Symbolism of Powys", *Critique*, I (Summer, 1957), 49—63.

[8] Alexander E. Jones a pledat convingător, într-un eseu recent, pentru o lectură „directă" a noveletei lui James „The Turn of the Screw", oferind drept unul din motive faptul că „convenţia fundamentală a povestirii la persoana întîi presupune în mod necesar încrederea în narator. ... Exceptînd cazul în care James şi-ar fi violat regulile de bază ale meşteşugului său, guvernanta nu poate fi o mincinoasă patologică". (*PMLA*, LXXIV [March, 1959], 122). Indiferent de situaţia din epoca lui James, este limpede că o asemenea convenţie nu mai există în romanul modern. Singura convenţie în care te poţi încrede, după cum arăt în capitolul unsprezece, este aceea potrivit căreia atunci cînd un narator se prezintă pe sine vorbind sau scriind cititorului, el procedează într-adevăr astfel. Nu este exclus să se poată dovedi că spusele sale să fi fost un vis (vezi „In Dreams Begin Responsibilities" de Delmore Schwartz), sau o minciună (*Les corps ètrangers* de Jean Cayrol), sau se poate întîmpla să nu se fi „dovedit" a fi deloc aşa ceva — adică să rămînă nedecis între vis, minciună, fantezie, şi realitate (ca în *Ceaţa* de Unamuno şi în *Comment c'est* de Beckett).

[9] Sînt conştient de faptul că terminologia mea contrastează aici cu sensul atribuit de Joyce însuşi triadei, *liric*, *epic* şi *dramatic*. *Portretul* este dramatic în sensul lui Joyce, dar numai în acest sens.

[10] Discuţia privind multitudinea procedeelor desemnate de termenul destul de lax al „fluxului conştiinţei" s-a concentrat în general asupra serviciului pe care îl aduc acestea realismului psihologic, evitînd efectul moral de grade diferite de profunzime. Chiar şi criticii ostili — de exemplu Mauriac în *Le romancier et ses personages* (Paris, 1933) — au atras în general atenţia asupra stării lor amorfe, lipsei de control şi artificiului lor evident, şi nu asupra implicaţiilor lor morale. Prea adesea, atît atacurile cît şi apărarea au postulat existenţa unui singur procedeu ce poate fi evaluat ca fiind bun sau rău, odată pentru totdeauna, pentru cutare şi cutare raţiuni. Melvin Friedman (în *Stream of Consciousness* [New Haven, Conn., 1955]) conchide că este „aproape axiomatic că nici o altă operă de primă mînă nu mai poate fi scrisă în prelungirea acestei tradiţii", întrucît metoda a depins de o „anumită mentalitate literară care a murit odată cu Joyce, Virginia Woolf şi Faulkner-ul timpuriu" (p. 261). Dar lucrările de care se ocupă utilizează zeci de variante ale fluxului conştiinţei, dintre care unele fac acum parte din repertoriul recunoscut al romancierului. Majoritatea lor au toate şansele să-şi găsească noi utilizări în viitor.

PARTEA A DOUA

VOCEA AUCTORIALĂ ÎN ROMAN

„Şi fiindcă, Stimate Domn, sîntem într-un fel cu totul străini unul faţă de celălalt, nu s-ar fi căzut să-ţi aduc spre ştiinţă toate cîte mi s-au petrecut în viaţă, aşa dintr-o dată.— Aibi o leacă de răbdare — M-am apucat, după cum bine vezi, a-mi scrie nu numai viaţa ci şi părerile: nădăjduind şi chibzuind că înţelegîndu-mi firea şi felul de muritor ce sînt, putea-vei, prin una, să le guşti mai din plin şi pe celelalte: şi că pe măsură ce mă vei întovărăşi mai departe, cunoştinţa noastră prinzînd abia acum cheag între noi, va rodi în bună-nvoire, iar aceasta, de nu va cădea nici unul din noi în vreo greşeală, va chezăşui o prietenie trainică — O, diem praeclarum — şi-atunci nimic din toate cîte s-au abătut asupra-mi nu vor mai părea nevrednice de luare-aminte, nici istorisirea lor nu va plictisi".
— TRISTRAM SHANDY

VII

FUNCȚIILE COMENTARIULUI CREDITABIL

„Așadar, cititorule nu trebuie să te surprindă dacă pe parcursul acestei opere vei da peste unele capitole tot atît de scurte pe cît sînt altele de lungi; unele reduse la durata unei singure zile și altele depănîndu-se de-a lungul unor ani; într-un cuvînt, uneori povestea mea pare să stea pe loc, iar alteori să gonească. Nu considera că trebuie să dau socoteală pentru toate acestea vreunui tribunal sau vreunei instanțe critice, oricare ar fi ele; căci fiind de fapt descoperitorul unui nou ținut al scrisului, îmi pot lua libertatea de a făuri numai acele legi care-mi sînt pe plac". — FIELDING, *Tom Jones.*

Intră *Timpul* și *corul*:
Ci nu-mi scoateți crimă
Nici mie nici trecerii mele zorite
Că lunecînd peste ani șaisprezece
Las totul în lungul răstimp nescrutat.
Poveste de iarnă

„Dar văd bine că nu pot merge mai departe așa, în parte fiindcă sînt lucruri pe care nu le-am auzit, altele pe care nu le-am remarcat și altele pe care le-am uitat, și mai presus de toate acestea, fiindcă așa cum am mai spus, practic nu am vremea și spațiul necesar să amintesc toate cîte s-au spus sau toate cîte s-au făcut între timp". — *Frații Karamazov*

„Și cum nu am putut convinge pe nici unul dintre actorii mei să spună acest lucru, am fost obligat să-l fac cunoscut eu însumi". — FIELDING, *Tom Jones.*

„Și bietul tău cuvînt de onoare trebuie să fie valabil pentru întreg spectacolul". — HENRY JAMES, Prefața la *Aripile porumbiței.*

NU ESTE DE MIRARE că mulți critici au fost tentați să examineze comentariul — și adesea să-l condamne — de parcă ar fi ceva izolat, interpretabil doar din punctul de vedere al opiniilor noastre generale asupra romanului. Ar merita însă să renunțăm la astfel de judecăți apriorice și să privim mai îndeaproape cîteva romane bune, pentru a descoperi efectele care s-au obținut de fapt prin folosirea comentariului. Și chiar după asta ne mai putem surprinde spunînd că deși autorii au folosit comentariul în cutare sau cutare scop, am fi preferat să nu-l fi utilizat deloc. Dar cel puțin va trebui să fim în situația de a hotărî cu oarecare precizie dacă vreuna din reușitele concrete ale vocii auctoriale a meritat sacrificarea acelor calități generale pe care le prețuim.

FURNIZAREA FAPTELOR, „TABLOUL“ SAU REZUMAREA

Cea mai evidentă sarcină a comentariului este de a informa pe cititor în legătură cu acele întîmplări de care nu ar fi putut să afle altfel. Desigur, există multe feluri de întîmplări, și ele pot fi „relatate“ în nenumărate moduri: punerea în scenă, explicarea semnificației unei acțiuni, rezumarea proceselor psihologice sau a întîmplărilor prea mărunte pentru a fi dramatizate, descrierea detaliilor și reacțiilor fizice, în cazul în care o astfel de descriere nu poate veni în mod firesc de la un personaj sau altul — toate acestea apar în forme diferite.

În momentul în care Chaucer începe povestea suferințelor Criseidei, căderea Troiei este expediată într-un rezumat de şapte versuri potrivit întocmai cerinţelor istorisirii sale:

Dar cum ajunge Troia la pieire
Nu-i rostul meu să stau să povestesc;
Ar fi s-abat a mea istorisire
Din drumul drept şi să vă plictisesc;
Doar gestele troiene se găsesc
Şi în Homer, şi-n Dares, şi în Dictys,
Iar dacă le ceteşti îţi treci de plictis.

Acel „Chaucer" care aici ne reaminteşte că citim o poveste ca multe altele, că materialul e selectat în interesul nostru, şi că, dacă am dori să aflăm alte poveşti ne-am putea adresa lui Homer sau altor autori, ne însoţeşte îndeaproape de-a lungul poemului *Troilus și Criseida*. Tot ceea ce nu coincide exact scopului său este rezumat.

Eu dacă mă prindeam să cînt aice
Isprăvile acestui prinţ temut,
Atunci de-a sale bătălii v-aş zice;
Dar am pornit să-i cînt dintru-nceput
Iubirea după cum m-am priceput,
Iar vitejiile-i, aceia care-s
Setoşi a şti, să le cetască-n Dares [1].

Deşi nu ne lasă nici o clipă să-i uităm prezenţa, nu se poate spune totuşi că aceasta ar diminua în vreun fel valoarea povestirii sale. Chaucer se opreşte îndelung asupra acelor aspecte ale povestirii care, deşi sînt necesare, nu sînt îndrituite să beneficieze de acea intensificare pe care ar putea-o oferi dramatizarea lor. Şi totuşi efectul de ansamblu urmăreşte să ne facă să simţim că ni s-a oferit o povestire mai bună, alcătuită cu mai multă grijă, decît ar fi fost posibil prin simpla prezentare a faptelor.

Marii povestitori au izbutit întotdeauna să găsească o cale pentru ca asemenea rezumări să fie interesante, ca de pildă Fielding atunci cînd ne invită ironic să completăm spaţiile libere în *Tom Jones*. El oferă cititorului „ocazia de

a-şi exersa minunatul dar al perspicacităţii pe care-l are, completînd golurile din interiorul timpului cu propriile sale presupuneri." Fiind convins că majoritatea cititorilor săi sînt „specialişti în critică", Fielding le acordă „un interval de doisprezece ani" pentru a-şi desfăşura talentele (Cartea a III-a, cap. 1).

Modalitatea acestui fel de rezumare reprezintă doar un exemplu printre zecile de tehnici diferite de a prezenta faptele, cele mai multe — din fericire poate — n-au fost încă niciodată catalogate. Cum să numim de pildă procedeul narării prin note de subsol? În *Le chemin des écoliers* (1946) a lui Marcel Aymé, autorul ne oferă din cînd în cînd în notele de subsol informaţii care depăşesc sfera personajelor sale. În timpul ocupaţiei germane în Franţa, Michaud urmăreşte cu privirea patru soldaţi germani „executîndu-şi obligaţiile turistice" în faţa catedralei Sacré-Coeur. Pe moment le invidiază existenţa lipsită de griji. Brusc o notă de subsol, ne înştiinţează că cei patru soldaţi se numeau Arnold, Eisenhart, Meinechen şi Schulz. „Primul a fost ucis pe frontul din Rusia. Al doilea a fost rănit în Crimeea, s-a întors acasă fără ambele picioare şi a fost otrăvit de nevastă-sa". Şi aşa mai departe, pînă ce Schulz, ultimul dintre ei, este descris pe cînd era sfîşiat de o mulţime furibundă de parizieni în timpul eliberării oraşului. Această intervenţie informativă care comentează sardonic invidia lui Michaud, este concisă, directă şi eficace, pe deplin motivată de contextul operei. Dacă am încerca să găsim o cale la fel de concisă pentru realizarea acestei juxtapuneri ironice a invidiei eroului şi a viitorului înfricoşător care-i aşteaptă pe soldaţi, ne dăm seama că acest lucru nu ar sta decît în puterea autorului omniscient vorbind în numele său propriu. Desigur, nu este absolut necesar să se recurgă la o notă de subsol, deşi în acest caz straniul artificiu este calea cea mai simplă de a arăta că faptele, deşi necesare povestirii, rămîn chestiuni secundare; personajele descrise nu ar putea deveni importante pe parcursul povestirii. Singura alternativă ce se oferă ar fi interpretarea dramatizată a celor patru episoade, prezentîndu-ne, în fugă viitorul celor patru soldaţi. Dar acest lucru nu numai că ar ocupa un spaţiu mult prea

mare, dar ar implica şi un anumit grad de interes ce ar tulbura sistemul de aşteptări al cititorului [2].

Acesta este doar un exemplu recent şi pitoresc care dezvăluie una din cele mai obişnuite şi utile funcţii pe care le poate avea naraţiunea directă. În acelaşi sens autorul poate prezenta un scurt rezumat între scene, rezumat pe care nici unul din personaje nu ar fi în stare să-l realizeze. Sau ar putea oferi date despre unul din eroii săi, pe care nici un alt personaj nu ar putea să le ştie. „Ray îl văzu pe Leopold căzut pe gînduri. Ei da, un englez (E cît se poate de limpede că Ray arăta ca oricare englez înalt care...)“. Astfel, naratorul lui Elizabeth Bowen va face intrarea în romanul „*The House in Paris*“ (1935) dîndu-ne o descriere a lui Ray pe care Ray ar fi putut *aproape* s-o realizeze singur, dar care, venind din partea autorului este mai folositoare întrucît este mai sigură, nefiind umbrită de bănuiala că relatarea sa ar putea fi deformată.

Dacă ne gîndim la greoaiele „perspective în oglindă“ care abundă în romanul modern — „El văzu în oglindă un bărbat de statură mijlocie“ — ne dăm seama cîte neplăceri poate produce dorinţa de a dramatiza asemenea detalii descriptive. Anumite situaţii se pretează într-adevăr acestui tip de pseudo-dramatizare, în special atunci cînd reflecţia din oglindă şi privirea pierdută şi autocontemplativă a personajului reprezintă fapte semnificative în sine care ne ajută să-i înţelegem caracterul. Dar chiar şi atunci cînd oglinda este într-adevăr funcţională, o concentrare a informaţiilor poate fi obţinută asigurînd independenţa vocii unui narator creditabil faţă de viziunea subiectivă a personajului. „Deşi expresia somnoroasă şi mioapă şi capul pleşuv care se răsfrîngeau în oglindă erau atît de umile încît la prima vedere cu siguranţă nu ar fi stîrnit nici un fel de interes pentru nimeni, totuşi proprietarul acestei expresii a fost mulţumit de tot ceea ce văzu în oglindă“. Astfel scria Dostoievski în *Dublul* (1846) înainte ca problema perspectivei să fi devenit un subiect arzător şi deşi descrierea iniţială este concepută dramatic, el foloseşte în acelaşi timp comentariul pentru a dezvălui egocentrismul personajului său. Adoptînd poziţia omniscientă el realizează în numai patru rînduri ceea ce prin oricare altă metodă ar reclama mult mai mult timp.

Oricine ar încerca să transfere pasajul într-o descriere pur obiectivă a gîndurilor lui Goliadkin fără să irosească nici un efect (inclusiv claritatea) va înțelege cît de mult ar trebui să sacrifice.

Una din funcțiile majore ale faptului palpabil o reprezintă controlul exercitat asupra ironiei dramatice. Cea mai simplă formă este, ca în multe din exemplele de mai sus, descrierea directă a modului în care un personaj poate interpreta greșit gîndurile sau mobilurile ascunse ale celuilalt. „După ce se făcu mare", ne spune naratorul din romanul lui Faulkner, *Lumină în August*, „Lena obișnuia să-și roage tatăl să oprească căruța la marginea orașului ca să meargă pe jos. Dar nu-i mărturisea tatălui ei de ce dorea să meargă pe jos, în loc să meargă în căruță. El își închipuia că din pricina străzilor netede, a trotoarelor. Dar motivul ei era credința că lumea de pe stradă... ar putea crede că locuiește și ea în oraș". Această interpretare greșită nu putea fi știută decît de naratorul omniscient, care îmbină aprecierea personală a tatălui și motivația personală a fiicei; totuși dacă nu ni s-ar lămuri interpretarea greșită, scena ar fi lipsită de sens ca indiciu revelator în definirea Lenei.

Efecte mai evidente sînt realizate prin controlul direct al sistemului de așteptări al cititorului, luîndu-se măsuri de precauție ca acesta să nu fie împovărat de speranțele și temerile false ale personajelor. Unii cititori sofisticați se împotrivesc categoric unor procedee evidente de acest tip, cu toate că o bună parte din hazul multor romane provine de aici. În *Ambasadorii* (1903) chiar și „discretul James" le găsește adecvate pentru a ne încorda așteptările făcînd afirmații de genul: „Acesta era doar începutul unei stări de lucruri din care mai tîrziu, așa cum se va vedea, va fi obligat... să se detașeze..." [3]

James a fost primul care a formulat clar problema estetică generată de rezumarea obiectivă a faptelor. El nu a încercat, excepție făcînd doar romanul *Vîrsta ingrată* (1899), să elimine complet rezumatul. Dar a devenit din ce în ce mai decis să găsească o cale de a reda rezumatul însuși sub formă dramatizată — indiferent de faptul că era vorba de o descriere, narațiune sau evaluare morală și psihologică.

Amănunte în legătură cu eforturile sale de a „menţine totul în sfera protagonistului“ [4], de a zăgăzui orice rezumat în mintea personajelor, sînt atît de importante încît le vom discuta pe îndelete mai tîrziu. Nimeni nu a rezistat cu mai multă inteligenţă şi tărie la ispitele redării informaţiei în stare brută, care-l pîndesc pe orice romancier. E suficient să privim unul din miile de romane „informative“ care s-au scris înainte şi după vremea sa pentru a înţelege importanţa efortului său de a face ca totul să conteze. Jurnalele de călătorie cu care îşi împănează Balzac *Şuanii* (1829) de pildă, Madame de Staël, *Corinne* (1807) şi Dickens *Martin Chuzzlewit* (1843—44) ca să nu mai amintim o serie de romane provinciale moderne, reprezintă o formă acută a molimei care se poate regăsi pretutindeni, începînd cu romanele care nu sînt decît o formă disimulată de flecăreală, fie că e vorba despre viaţa cazonă, de cea boemă sau despre lumea din Greenwich Village, şi sfîrşind cu romanele care nu fac decît să înregistreze nefericirea pe care o poartă în sine un suflet [5].

Putem recunoaşte importanţa lui James fără să acceptăm însă afirmaţia lui Lubbock, după care soluţia dată de James rezumatului nu ar impune nici un fel de sacrificii: „Romancierul, mai independent decît dramaturgul, ar putea desigur să ne relateze, dacă vrea, ce se ascunde în interiorul acestei minţi agitate (Strether în *Ambasadorii*); ar putea să intervină explicînd aparenţa neliniştită pe care o îmbracă gîndurile acestui om. Dar, dacă preferă o soluţie dramatică, indiscutabil mai eficientă, nimic nu-l poate împiedica s-o adopte.“[6] Urmînd calea lui, James romancierul nu abdică de la libertatea sa. „Libertatea de a se situa deasupra povestirii şi de a recurge la o perspectivă largă asupra lucrurilor, de a depăşi limitele faptului imediat — nimic din toate acestea nu este sacrificat prin înaintarea sigură a autorului în direcţia dramei. Mintea omului a devenit vizibilă, fenomenală, dramatică; dar jucîndu-şi rolul ea ne împrumută încă ochii ei, reprezintă încă un prilej de a ne extinde viziunea“ (p. 149).

Dar se face cu toate acestea un sacrificiu. Atunci cînd romancierul se hotărăşte să prezinte faptele şi rezumatul ca venind din partea unuia din personajele sale, el riscă să

piardă tocmai „acea libertate de a depăşi limitele faptului imediat“ în special limitele personajului pe care şi l-a ales ca purtător de cuvînt. Consecinţele acestui sacrificiu vor fi examinate tematic în partea a treia a cărţii. Pentru moment, este suficient să spunem că un fapt, odată prezentat în mod neechivoc de autor sau de reprezentantul său, diferă mult de acelaşi „fapt“ prezentat de unul din personajele povestirii, inevitabil supus erorii. Cînd un personaj vorbeşte realist, în cadrul dramei, convenţia creditabilităţii absolute este distrusă, şi dacă cîştigul în favoarea anumitor scopuri narative este indiscutabil, pierderile sînt la fel de evidente. Ori de cîte ori un fapt, un rezumat narativ, sau o descriere trebuie să devină sau ar putea deveni un indiciu în interpretarea personajului care-l furnizează, există riscul de a pierde ceva din statutul său de fapt, rezumat sau descriere. Imaginea lui Prufrock — cerul amurgului ca un pacient anesteziat — încetează să mai fie fapt sau descriere, dacă dorinţa cititorului este de a cunoaşte starea reală a vremii. Pe măsură ce lipsa de creditabilitate creşte, devine evident faptul că la un moment dat se poate ajunge în situaţia în care o astfel de transformare a informaţiei încetează să mai fie utilă chiar şi în cazul descrierii psihologice, dacă autorul nu respectă o metodă de indicare a faptelor de la care se îndepărtează interpretarea vorbitorului.

Ceea ce vede Caliban în Prospero din poemul lui Browning ne oferă toate datele de care avem nevoie pentru cunoaşterea lui Caliban, numai datorită faptului că-l cunoaştem pe Prospero dintr-o altă sursă. O mare parte din plăcerea pe care ne-o produce ironia s-ar pierde — deşi ar putea exista compensaţii de alt tip — dacă ar fi trebuit să ne pierdem vremea întrebîndu-ne pînă la ce punct coincid concepţiile lui Browning cu cele ale lui Caliban.

Nu poate exista ironie dramatică, prin definiţie, dacă autorul şi publicul nu deţin într-un fel anumite date pe care personajele nu le au. Deşi naraţiunea creditabilă nu este în nici un caz singurul mijloc de a comunica publicului faptele pe care se bazează ironia dramatică, ea este totuşi o cale utilă, şi în anumite opere, în care doar autorul ar putea cunoaşte în mod plauzibil ceea ce trebuie cunoscut, ea poate deveni chiar indispensabilă. Într-o bună parte din proza

comică de valoare, spre exemplu, hazul provine din faptul că autorul ne spune dinainte că necazurile personajelor sînt trecătoare şi că grija lor este ridicol de exagerată. Oricine s-ar îndoi de valoarea acestui tip de retorică ar trebui să-şi imagineze povestirea lui *Tom Jones* fără vocea autorului care să prevină cititorii că lucrurile nu stau atît de prost pentru Tom pe cît s-ar părea, sau *Marile Speranţe* fără vocea lui Pip devenit adult, care să sporească senzaţia decăderii morale a tînărului Pip şi, în acelaşi timp, să întreţină simpatia faţă de el în acest declin şi certitudinea că se va reabilita. Dar ironia dramatică poate fi la fel de importantă şi în lucrări mai serioase. Am putea oare prefera cu adevărat o lectură a *Marelui Gatsby* despuiată de amănuntele care ni se dau la început? „Cînd m-am întors din Răsărit toamna trecută", ne spune Nick, „doream ca lumea să fie pentru totdeauna în uniformă şi într-un soi de încordare morală. — Numai Gatsby... făcea excepţie — Gatsby care întruchipa pentru mine tot ce mi-ar fi putut stîrni un dispreţ nedisimulat. Avea ceva impunător... o aptitudine extraordinară pentru a nutri speranţe şi o spontaneitate romantică pe care nu am mai întîlnit-o la nimeni şi pe care nu cred că o voi mai întîlni vreodată. Nu — Gatsby s-a descurcat foarte bine pînă la urmă; dar ceea ce îi dădea tîrcoale lui Gatsby, norul acela de funingine pe care-l emanau visele sale a făcut să-mi piară un timp interesul pentru necazurile fără ieşire şi entuziasmele efemere ale oamenilor". După ce am citit aceste rînduri, ştim o sumă de lucruri pe care nici unul din personajele povestirii nu le va putea afla. Tînărul Nick ca „un reflector lucid" în maniera lui James n-ar fi un martor cîtuşi de puţin creditabil al evenimentelor. La o vîrstă mai înaintată Nick ne oferă însă o călăuzire întru totul creditabilă.

„Cîntă, zeiţă, mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse:"

— da, iată lanţul cauzal în *această* operă; din acest moment ştim la ce să ne aşteptăm, în ciuda unui mare număr de ambiguităţi, mai puţin importante. Dacă am epura *Iliada* de acest absolutism am distruge-o. Ori de cîte ori nevoia acută de concizie de claritate sau de ironie dramatică predo-

mină asupra senzaţiei că povestirea se desfăşoară de la sine sau asupra impresiei de tulburătoare ambiguitate pe care o dă viaţa, autorul va căuta acele procedee care pot reda faptele ca fapte şi judecăţile creditabile ca atare [7].

MODELAREA CONVINGERILOR

Dacă aceste lucruri sînt valabile în privinţa datelor, ele sînt cu atît mai adevărate în ceea ce priveşte comentariul evaluativ. Într-adevăr, în roman, cele mai multe fapte aparente poartă cu sine o măsură considerabilă de apreciere. Ele ordonează, într-un sens, părţile în funcţie de importanţa lor; ele acţionează asupra convingerilor cititorului.

Ca retorician, autorul descoperă că unele convingeri de care depinde aprecierea deplină a operei sale sînt gata formate, acceptate pe de-a-ntregul de presupusul cititor care deschide cartea, în timp ce alte convingeri trebuie sădite sau consolidate. Este de aşteptat să constatăm că indiferent de spaţiul consacrat retoricii făţişe, acesta să fie folosit pentru chestiuni discutabile. Şi cu toate acestea există neaşteptat de multe comentarii care vizează consolidarea acelor valori pe care cei mai mulţi cititori, s-ar crede, le acceptă deja ca pe nişte adevăruri indiscutabile. „Există două soiuri de oameni care, mă tem, nutresc deja un oarecare dispreţ pentru eroul meu din cauza purtării sale faţă de Sofia“ spune „Fielding“ în *Tom Jones* (Cartea a IV-a, cap. VI) ca apoi să încerce prin arma ridicolului, să-şi convingă toţi cititorii de sentimentul pe care cei mai mulţi trebuie să-l fi avut într-o oarecare măsură înainte de începerea pasajului — şi anume că sînt „de soiul“ celor care nutresc dispreţ doar atunci cînd este într-adevăr cazul. Dar Fielding ştie că simplul acord nu este de ajuns. Orice cititor ştie, sau crede că ştie, „valoarea adevăratei iubiri“. Dar autorul nu se poate bizui pe faptul că un asemenea acord general este suficient de viu pentru scopurile sale. Făcîndu-ne să rîdem de acei neisprăviţi imaginari care nu cunosc adevărata valoare a iubirii, el ne face în acelaşi timp s-o apreciem activ, exact sub forma în care o întîlnim în carte:

> Cercetează-ţi sufletul, iubite cititor, şi hotărăşte-te dacă eşti de acord cu mine în privinţa acestor chestiuni. Dacă eşti într-adevăr de acord, poţi urmări acum ilustrarea lor în paginile care urmează: dacă nu, te asigur, că ai citit deja mai mult decît ai putea înţelege şi ar fi mai înţelept să-ţi vezi de treburi, sau plăceri (aşa cum sînt), decît să-ţi mai iroseşti timpul citind ceea ce nu eşti în stare nici să guşti nici să înţelegi. Să-ţi vorbească cineva despre efectele iubirii, trebuie să fie tot atît de absurd ca şi un discurs despre culoare pentru un orb din naştere; ...trebuie că, în concepţia ta, iubirea seamănă foarte mult cu o farfurie de supă sau cu un muşchi de vacă [Cartea a VI-a, cap. I].

În acest fel el ne defineşte adesea ordinea exactă a valorilor de care trebuie să depindă judecata noastră. Admirabila „bunătate sufletească", şi „firea deschisă" a lui Tom, de exemplu, sînt bine contrastate cu nesocotinţa sa. Deşi aceste calităţi sînt indispensabile, nu sînt totuşi de ajuns: „Bunul simţ şi prudenţa sînt calităţi de care au nevoie şi cei mai buni dintre oameni. Sînt într-adevăr ca o pavăză a Virtuţii, fără de care aceasta nu poate fi niciodată în siguranţă. Nu este suficient ca intenţiile tale să fie fundamental bune, trebuie să ai grijă ca ele să şi pară astfel. Chiar dacă sufletul tău nu ar fi atît de frumos, tot trebuie să păstrezi o aparenţă atrăgătoare". (Cartea a III-a, cap. VII). De vreme ce în viaţa de toate zilele nu cădem de acord asupra ordinii exacte în care vin „bunătatea sufletească şi „prudenţa" avem nevoie de o astfel de îndrumare — nu pentru existenţa noastră, ci pentru a ne putea pronunţa asupra lui Tom Jones [8].

Asemenea încercări făţişe de a consolida normele pot fi întîlnite în cele mai multe romane. În *Billy Budd* există pericolul ca admiraţia cititorilor faţă de integritatea lui Bill să fie dezminţită de dispreţul pentru simplitatea sa. Şi de aceea Melville încearcă să facă ceva în legătură cu asta. „Cei mai isteţi vor spune că ar fi fost imposibil ca Billy să-şi stăpînească pornirea de a se duce la ofiţerul de cart şi de a-i cere răspicat socoteală în legătură cu intenţiile sale. ... Cei

isteţi vor mai putea crede că era firesc ca Billy să încerce să descoasă pe alţi cîţiva oameni influenţi de pe vapor, pentru a descoperi care era temeiul (dacă într-adevăr era vreunul) insinuărilor nelămurite ale emisarului...". Cei isteţi n-au decît să se întrebe, dar „poate că e nevoie de ceva mai mult sau poate de altceva decît simpla isteţime pentru înţelegerea justă a unei firi ca cea a lui Billy Budd" [9]. În mod similar în *Toma impostorul*, cititorul ar putea să confunde valorile după care trebuie judecaţi diferiţii eroi şi Cocteau intervine fără nici o sfială pentru a pune lucrurile la punct: „Eroismul a strîns laolaltă un grup pestriţ sub acelaşi palmier. Mulţi criminali în devenire au găsit în război ocazia, scuza şi răsplata viciului lor, cot la cot cu martirii". Pe de o parte, erau „criminalii", *les Joyeux* şi pe de altă parte, Zuavii şi marina, a cărei ofiţeri erau nişte eroi fermecători. Aceşti bărbaţi tineri, cei mai viteji de pe lume şi din care nu rămîne nici unul în viaţă, se jucau de-a războiul fără pic de ură. Din nefericire, astfel de jocuri sfîrşesc rău" [10].

În sfîrşit, cînd în *Brighton Rock* (1938) Graham Greene simte că poate recurge la normele convenţionale de adevăr şi falsitate în locul normelor cerute de Bine şi Rău, nu ezită să comenteze direct, deosebind cu grijă între „cotlonul" jalnic dar binecuvîntat în care-şi duce viaţa Rose, cunoscînd „crima, copulaţia, mizeria, fidelitatea, iubirea şi frica de Dumnezeu" şi strălucirea stridentă „a lumii largi din jur" unde oamenii pretind în mod făţarnic dreptul la „trăiri" [11].

Deşi găsim o astfel de retorică de accentuare, chiar în operele bazate pe norme general acceptate, cerinţa unei astfel de retorici creşte în orice împrejurare, în care s-ar putea produce un dezacord grav între autor şi cititor. Autorul iscusit va face desigur din retorica sa o lectură plăcută în sine; devine astfel greu de spus dacă un pasaj referitor la valori apare ca scop în sine, ca ornament sau dintr-o motivaţie superioară. „Şi astfel se puseră pe treabă" spune povestitorul din „Nevasta marelui demnitar" (*Povestiri hazlii* [1832—37]) „după datina străveche, şi în chinurile voluptoase ale acelei febre sălbatice pe care le ştiţi — cel puţin, aşa sper — deveniră complet indiferenţi...". Şi în „Fecioara din Thilhouse" el îşi face cunoscută intenţia într-un mod şi mai transparent, intervenind pentru a ne spune că

Povestirile hazlii vor să dezvăluie mai degrabă moralitatea plăcerii decît să propovăduiască plăcerea moralităţii". Plăcerea pe care o găsim în astfel de pasaje ţine de atacul comic asupra moralei convenţionale şi din acest punct de vedere sînt perfect justificate. Dar atacul este necesar ca atare pentru a garanta succesul secvenţelor dramatice ale povestirilor. Dacă cititorul judecă doar pentru o clipă personajele prin prisma normelor obişnuite de castitate şi fidelitate, povestirile nu mai au nici o valoare. Am putea uşor cădea în greşeala de a crede că în această privinţă cititorii lui Balzac au venit gata formaţi, dar putem fi siguri că opera lui nu ar conţine atîta retorică în favoarea licenţei, dacă ar fi simţit că poate conta pe ideea că cititorii săi vor accepta licenţa ca pe un fapt obişnuit.

Se crede de regulă că în secolul XX cititorii au devenit îngăduitori în privinţa problemelor sexuale. Dacă am accepta această idee, ne-am putea aştepta ca acest soi de retorică balzaciană despre iubire şi comportare sexuală să dispară din romanele noastre — cu atît mai mult cu cît retorica directă de orice fel a căzut în dizgraţie din raţiuni de ordin tehnic. De fapt întîlnim foarte multă retorică de felul acesta. De vreme ce relaţia exactă între iubire şi sexualitate nu poate fi considerată niciodată ca un adevăr prestabilit, fiecare romancier are latitudinea de a stabili lumea în care evoluează iubirile personajelor. Unul dintre cele mai interesante şi mai izbutite exemple care vădesc acest efort este romanul *La jument verte* de Marcel Aymé (1933). În această poveste sînt doi povestitori: autorul nespecificat, suav, ironic, dar creditabil în concepţiile lui fundamentale; celălalt: portretul pictat al unei iepe verzi, un fel de zeiţă senzuală a iubirii care binecuvîntează prin prezenţa ei pe oricine îi înţelege cu adevărat mesajul fertilităţii. Pentru ca să gustăm cu adevărat această poveste a conflictului comic dintre cei doi fraţi atît de deosebiţi unul de celălalt şi a familiilor lor diametral opuse, trebuie să recunoaştem superioritatea sexualităţii făţişe şi iubitoare a fratelui ţăran în comparaţie cu plăcerile ascunse ale fratelui „respectabil". În casa lui Honoré, ne repetă autorul, iubirea era împărtăşită; deşi fiecare membru al familiei îşi bea licoarea iubirii din propriul său pahar, găsea în el o îmbătare ce se putea

„desluşi de la frate la frate, de la tată la fiu şi care izbucnea pretutindeni într-un cîntec tăcut" — În casa lui Ferdinand „armonia plăcerii" lipseşte. „Fiecare membru al familiei îşi urmează calea singuratică a iubirii într-o direcţie pe care numai el singur o ştie". Din toată familia, doar tatăl „îşi bătea capul cu secretele celorlalţi, dar asta numai în scopul de a-i persecuta" [12]. În diferenţa de convingerile reale ale cititorilor lui Aymé, oricît ar fi de liberi sau de reticenţi în viaţa lor personală, el îi remodelează după chipul şi asemănarea sa — sau, mai degrabă, după chipul şi asemănarea „autorului", a cărui existenţă se consumă exclusiv în această carte. Nu putem deduce cu exactitate din text care sînt convingerile sau modul de viaţă al lui Aymé, dar putem stabili cu oarecare siguranţă care ar putea fi convingerile presupuşilor săi cititori. Şi încă o dată este evident că aceştia nu vin gata pregătiţi dinainte. Chiar şi cei mai emanicipați cititori nu sînt proiectaţi fără nici un fel de îndrumare în codul riguros al Casei lui Honoré.

Se poate întrevedea o retorică şi mai elaborată atunci cînd, în loc să prevaleze un anumit cod recunoscut asupra altuia, autorul încearcă să opereze o transcendere a tuturor valorilor, depăşind un cod sau altul spre a ajunge pe un tărîm cu totul nou, sau menţinînd toate valorile în suspensie. Dar infiltrările folosite în acest scop nu sînt uşor de depistat. Astfel de transformări radicale au fost în general întreprinse doar de acei autori care se opuneau cel mai viguros naraţiunii creditabile. Gide, de exemplu, avînd pretenţia de a rămîne neutru faţă de personajele sale şi de conflictele axiologice cu care acestea sînt confruntate îşi admonestează cititorii pentru lipsa lor de obiectivitate atunci cînd îi cer să formuleze sentinţe.

> Nu am urmărit să fac din cartea aceasta un act de acuzaţie, nici o apologie, şi m-am ferit să formulez sentinţe. Publicul din zilele noastre nu ar ierta un autor care, după expunerea acţiunii, nu s-ar arăta fie pentru fie împotriva ei; mai mult chiar, în timpul desfăşurării propriuzise a dramei doresc ca el să ia poziţie, să se pronunţe sau în favoarea Alcestei sau a lui Philinte, sau a lui Hamlet sau a Ofeliei. ... Nu vreau

> să pretind că neutralitatea (era să spun „nehotărîrea“) este într-adevăr pecetea unui mare gînditor; dar cred că foarte mulţi gînditori mari au fost puţin dispuşi să... tragă concluzii — şi a formula clar o problemă nu înseamnă s-o presupui rezolvată dinainte [13].

Dacă Gide pretinde într-adevăr neutralitatea cititorilor săi, atunci aceste afirmaţii devin realmente utile. Dar din fericire sau din păcate, nimic de felul acesta nu apare chiar în carte.

Intervenţii asupra valorilor şi convingerilor constituie o ispită specială pentru romancier şi putem enumera cu toţii opere în care filozoful ratat se complace în predici străine de subiect. Dar aşa cum am văzut (p. 112 şi urm.), calitatea unor astfel de pasaje depinde într-o măsură mult mai mare de calitatea minţii autorului decît de faptul că-şi izgoneşte reflecţiile profunde în mintea unui personaj dramatizat. Atitudinea noastră faţă de mult discutata teoretizare a lui Gavin Stevens în finalul romanului lui Faulkner *Nechemat în ţărînă* nu este afectată în mod substanţial de faptul că ideile nu sînt comunicate direct de către Faulkner. Problema este în ce măsură comentariul scrupulos al lui Gavin este legat în mod organic de experienţa unei încercări de linşare suferită de nepotul său şi evoluţia care rezultă de aici în direcţia maturizării. În orice roman axat pe „descoperirea adevărului“ şi în special în romanele care încearcă să conducă tinerii spre adevărurile dure ale vîrstei adulte, problema este de a face ca descoperirea să fie un rezultat convingător al experienţei ca atare. În *Nechemat în ţărînă* ca şi în multe opere de acest fel, ipostaza spre care Faulkner vrea să-şi conducă tînărul erou este atît de complexă încît este probabil că nici băiatul nici cititorul nu pot s-o deducă din experienţa dată. Astfel amîndoi trebuie să fie dăscăliţi de către unchiul cel înţelept, cîteodată cu prea puţină legătură directă cu drama. „Americanul nu-şi iubeşte cu adevărat decît maşina: nici soţia, nici copilul, nici patria, nici contul la bancă nu vin pe primul plan (de fapt nu-şi iubeşte cu adevărat acest cont atît de mult pe cît străinilor le place să creadă deoarece va cheltui oricît sau chiar tot pentru indiferent ce cu condiţia să fie îndeajuns de lipsit de valoare)

cu excepţia automobilului său. Şi asta din cauză că maşina a devenit simbolul nostru naţional al sexualităţii —". Şi aşa se continuă pe multe pagini.

Dacă vrem să ne alăturăm corului de proteste împotriva acestor pagini trebuie să fie clar că nu ridicăm obiecţii faţă de comentariul auctorial ci faţă de un tip special de dezacord între ideie şi obiectul dramatizat. Chiar dacă concepţiile lui Stevens s-ar dovedi diferite de cele ale lui Faulkner, descoperirea ironiei nu ar salva opera; dezacordul ar persista. Mai mult decît atît, obiecţiile noastre nu ar fi mai puternice dacă aceste păreri ar fi emise în numele lui Faulkner.

CORELAREA DATELOR PARTICULARE CU NORMELE PRESTABILITE

Dacă romancierii trebuie să lucreze din greu ca să-şi stabilească normele, ei trebuie să lucreze adesea chiar şi mai mult ca să ne facă să le judecăm cu exactitate personajele în lumina acestor norme. La urma urmei, există un coeficient de înţelegere între noi în legătură cu, să spunem, valoarea relativă a generozităţii în contrast cu meschinăria, sau a bunătăţii în contrast cu brutalitatea. Deşi unii din termenii folosiţi pentru cele patru virtuţi cardinale ar putea ca şi cuvîntul virtute însuşi să fie în disgraţie, virtuţile în sine se bucură încă de multă consideraţie. Dar ca şi interlocutorii lui Socrate, nu cădem de acord cînd e să hotărîm dacă o acţiune anume este înţeleaptă, cumpătată, dreaptă sau curajoasă. Deşi moda noastră critică nu agreează discuţiile legate de aprecierea sau dezaprobarea personajelor literare, numeroase polemici critice mai provin încă din neputinţa noastră de a cădea de acord asupra unor unităţi precise de măsură a aprecierii şi dezaprobării. Este oare Don Quijote un sfînt creştin sau un zănatec bătrîn şi simpatic? [14] Merge oare Tom Jones prea departe cînd îi îngăduie Doamnei Bellaston să-l cumpere? Este motivată marea renunţare a Fledei Vetch din romanul lui James *The Spoils of Poynton?*

Ori de cîte ori putem deduce cu uşurinţă care este părerea personală a autorului, astfel de întrebări devin întrebări în legătură cu meritul său: Este Faulkner îndrep-

tăţit să folosească cuvîntul „călugăriţă“ în descrierea eroinei din *Recviem pentru o Călugăriţă*? Dacă nu e, cu atît mai rău pentru Faulkner. Şi putem îngădui lui Silone să-l compare pe Pietro Spina cu Hristos în *Pîinea şi Vinul*? Justifică oare vocaţia lui Stephen, în romanul lui Joyce *Stephen Hero*, deificarea explicită făcută de narator a Dumnezeului artist? Un autor poate într-adevăr evita neînţelegeri descalificatoare asupra unor astfel de probleme disimulînd propriile sale opinii. Dar ori de cîte ori participarea noastră este esenţială pentru succesul operei, trebuie să apuce calea opusă, mai grea, lucrînd ca să-l asigure.

Calitatea şi cantitatea de retorică necesară va depinde de relaţia exactă între trăsăturile acţiunii sau ale personajului care trebuie să fie judecat şi natura întregului în care apare. Cei mai mulţi povestitori mari din toate timpurile au găsit cu cale să folosească judecata directă, fie sub forma unor adjective descriptive, fie sub formă de comentariu extins. „Şi Aeneas, / Fiind un tată grijuliu, îl îmboldeşte pe Achates“, spune Vergiliu, şi ştim tot atît de mult despre motivele lui Aeneas ca şi cum preocuparea lui ar fi fost dramatizată pe larg. Ovidiu spune despre Jason că este „sclipitor“ iar Chaucer (sau mai degrabă Morarul) găseşte că Nicholas este „viclean“, Maupassant care se fălea că scrie „obiectiv“, îl numeşte pe Pierre din *Pierre et Jean*, entuziast, inteligent, nestatornic, dar îndărătnic, cu mintea înţesată de Utopii şi de noţiuni filozofice“, în timp ce Jean „este tot atît de blînd pe cît frate-său este de neîndurător“. Cînd Zola îl prezintă pe Hubert în *Le rêve*, îi descrie gura tristă şi duioasă. Dacă autorul nu ne induce în eroare, Hubert este înzestrat cu o trăsătură permanentă de duioşie. Că duioşia este o trăsătură plăcută nici măcar Zola nu pune la îndoială, după cum Maupassant nu se simte obligat să argumenteze că blîndeţea este mai bună decît neîndurarea.

Din anumite motive am prefera această modalitate uşor oblică introdusă aici prin descrierea gurii personajului mai degrabă decît a sufletului său. Autorii moderni au reuşit adesea să producă o impresie convingătoare de obiectivitate culegînd roadele comentariului, prin simpla insistare asupra aparenţelor sau suprafeţelor, permiţîndu-şi în acelaşi timp să comenteze liber, şi uneori în baza unei incertitudini

aproape totale, asupra semnificaţiei acelor suprafeţe. „Mîinile lui Hightower stau împreunate calm, blînd, aproape patriarhal deasupra cărţii“ spune naratorul din *Lumină de August* de Faulkner. Acest roman îl relevă pe Faulkner ca maestru al descrierii ipotetice, care nu este în fond cîtuşi de puţin ipotetică. Faulkner afirmă în permanenţă că nimeni nu ar putea spune dacă este una sau alta, dacă motivul era ăsta sau altul, dar ambele alternative pe care le sugerează comunică evaluarea pe care o dorea: ele stabilesc un cîmp larg de posibilităţi în interiorul căruia trebuie să se găsească adevărul. Într-o formă diferită, el oferă aproape acelaşi tip de evaluare la care ar fi recurs marii poeţi epici sub forma comparaţiilor şi a metaforelor, utilizînd însă mai degrabă formulele „ca şi cum“ sau „de parcă“, în loc de „asemeni“ sau „precum“. Pe două pagini putem întîlni pînă la paisprezece comparaţii evaluative, dintre care nouă sînt procedate de „ca şi cum“ sau „de parcă“ [15]. Acest procedeu ar putea satisface nevoile generale de realism ale multor cititori — este „ca şi cum“ autorul ar împărtăşi într-adevăr condiţia umană în asemenea măsură încît nu ştie precis cum să aprecieze aceste întîmplări. Dar din punct de vedere moral efectul exprimă un control la fel de riguros asupra capacităţii de judecată a cititorului [16].

Cei mai mulţi dintre romancierii dinaintea lui James nu şi-au bătut capul cu astfel de disimulări. „Şi a început chiar să bocească“ spune naratorul lui Dostoievski despre bătrînul Karamazov. „Era sentimental. Era rău şi sentimentnl“. Şi atunci cînd purtarea lui Karamazov devine echivocă, naratorul preîntîmpină orice posibilă interpretare greşită. „Mănăstirea noastră nu a jucat niciodată un rol prea mare în viaţa lui... Dar era atît de transportat de emoţia lui simulată, încît pentru o clipă aproape credea în ea cu adevărat. Era atît de tulburat încît aproape că-i venea să plîngă“. Astfel de atacuri „inutile“ împotriva celor răi pot fi compensate prin elogii făcute binelui. Pînă şi cuvioşia lui Alioşa, care ar putea să impună de la sine, este subliniată puternic.

> Nu vreau decît să rog cititorul să nu se pripească în a rîde de sufletul pur al tînărului meu erou. Departe de mine gîndul de a-l lăuda sau de a justifica credinţa sa

inocentă pe motivul tinereţii sale, sau prin anemicul progres pe care l-a făcut în studiile sale sau prin orice motiv de acest fel. Trebuie să afirm, dimpotrivă că nutresc un respect sincer pentru calităţile sale sufleteşti. Este neîndoielnic că un tînăr care a primit impresii cu prudenţă, a cărui iubire a fost molcomă şi a cărui minte era prea prevăzătoare pentru vîrsta lui, fiind astfel de puţin ajutor, un astfel de tînăr ar fi putut, recunosc, să evite ceea ce i s-a întîmplat eroului meu. Dar în unele cazuri este într-adevăr mai vrednic de laudă să fi cuprins de o emoţie oricît de iraţională care izvorăşte dintr-o mare iubire, decît să rămîi indiferent. Şi asta este cu atît mai adevărat la tinereţe pentru că un tînăr care este întotdeauna prea calculat poate fi bănuit că nu valorează prea mult — aceasta este opinia mea! [p. 407].

Apologia continuă pe alte două pagini. Dacă scopul urmărit de autor ar fi simpla claritate, pasajul este mult prea lung. Dar se justifică din motive de accentuare emoţională: sîntem implicaţi mai profund în destinul lui Alioşa prin combinarea apologiei şi acţiunii decît am fi fost numai prin efectele izolate ale celei din urmă [17].

Dacă cuviosul Alioşa poate trage foloase din astfel de sublinieri, personajele păcătoase sau nechibzuite care trebuie să rămînă agreabile ar avea cu atît mai mult nevoie de o apologie viguroasă. Cînd, de exemplu, raţiunea prostuţei Catherine Morland din *Mînăstirea Northanger* (1798; 1818) se lasă cucerită de linguşeala fără perdea a lui John Thorpe (cap. VII), naratorul ne spune că „dacă ar fi fost mai în vîrstă şi mai lipsită de scrupule, astfel de asalturi n-ar fi însemnat mare lucru; dar acolo unde se îmbină tinereţea şi timiditatea, este nevoie de o neclintire în judecată ieşită cu totul din comun pentru a rezista fascinaţiei de a fi numită cea mai fermecătoare fată din lume şi de a fi luată atît de repede ca asociat“ — şi apologia continuă pe încă o jumătate de pagină.

Astfel de apologii utile apar, chiar şi în proza modernă, mult mai frecvent decît ne-am aştepta în baza teoriilor obiective. Ele pot fi disimulate total sau parţial sub formă de date explicative referitoare la tinereţea eroului, ca în pasajul următor din *This Gun for Hire* de Graham Greene

(1936). Dar asta nu-l împiedică pe autor să-şi construiască o apologie clară. „Aceste gînduri erau mai reci şi mai neplăcute decît grindina" spune Greene despre micuţul său erou răutăcios, rătăcit în mod patetic. „Nu era obişnuit cu alt gust pe limbă decît cel amar". Şi aproape imperceptibil sîntem conduşi spre un pasaj care ar putea îmbrăca aceeaşi formă ca în Austen: „Dacă el ar fi fost..."

> Fusese plămădit de ură; aceasta îi modelase silueta subţiratică, ceţoasă şi fioroasă în ploaie, hăituită şi urîtă. Maică-sa îl născuse pe cînd taică-său era la puşcărie, şi şase ani mai tîrziu ea îşi taie beregata cu un cuţit de bucătărie. Şi apoi era vorba de cămin. Nu simţise nici cea mai vagă duioşie pentru nimeni; era făcut în chipul ăsta, şi de aici o mîndrie stranie; nu dorea să fie schimbat. Şi dintr-o dată avu convingerea îngrozitoare că trebuia să fie el însuşi mai mult ca niciodată dacă vroia să scape. Şi nu duioşia te face iute de mînă [18].

Sîntem apoi conduşi cu repeziciune înapoi la acţiune. Şi deşi scoasă din context o astfel de tratare pare evidentă şi — cum obişnuim să spunem — nerealizată, este deosebit de eficientă la locul ei, şi nu este în nici un caz sesizată ca un cusur cînd cineva citeşte romanul — cu condiţia ca cititorul să nu fie avizat că astfel de pasaje nu sînt niciodată permise.

Este interesant de comparat apologii reuşite de acest fel cu numeroasele eşecuri care umbresc istoria romanului. De ce oare apărarea lui Jane Austen să pară motivată şi următoarea apărare la Fanny Seymour să pară greoaie, lipsită de gust şi în final necinstită? „Dacă s-ar întîmpla că aceste Memorii să cadă în Mîinile unei Mironosiţe, sau să fie citite de faţă cu o Adunare de Fecioare îmbătrînite, ştiu că acestea ar condamna-o pe Eroina mea. A cedat vor spune, şi fie cît de rele Consecinţele, o merită din plin, fiind o Tîrfă. Să lăsăm asemenea Diavoliţe de Rea-credinţă ... să ocărască mai departe... Dar blîndului Cititor din altă Plămadă, îi voi cere scuze de îndată şi voi încerca să-mi salvez Eroina să nu aibă prea mult de tras de pe urma Oprobiului lor... Rogu-vă

puneţi-vă în situaţia ei". „Oricare i-ar fi fost Păcatele, i s-a hărăzit o Porţie mare de Suferinţă" [19].

Deşi sînt indicii suficiente pentru un răspuns chiar şi în aceste citate izolate, un răspuns complet ar necesita o analiză atentă a ambelor opere. De remarcat că în ambele ralatări autorul este la fel de inoportun, la fel de personal, părtinitor şi nerealist. Cele mai multe argumente aduse împotriva retoricii făţişe pe care le-am examinat între capitolele II şi V se aplică la fel de bine primului ca şi celui de al doilea. Pentru a găsi o bază de apreciere trebuie să lăsăm deoparte regulile generale şi să devenim exacţi. În ce mod comentariul *acesta*, realizat în *acest* stil, serveşte sau deserveşte structura de faţă? În capitolul IX voi încerca să dezbat natura acestei exactităţi raportîndu-mă la una din operele lui Jane Austen.

Nevoia unei judecăţi auctoriale creşte, destul de firesc, odată cu complexitatea crescîndă a virtuţilor şi viciilor care coexistă în acelaşi personaj [20]. Intensitatea călătoriei noastre tragice împreună cu primarul din Casterbridge, eroul cel mai măreţ, mai impetuos şi mai şovăielnic al lui Hardy, depinde în parte de vocea „demodată" a naratorului, vorbindu-ne de complexităţi de care Henchard şi tovarăşii săi nu sînt conştienţi. „Rîsul acela nu se dovedea încurajator pentru străini... Bunătatea personală a autorului acestui rîs, în caz că dispunea de aşa ceva, trebuie să fi fost de o natură foarte schimbătoare — o generozitate întîmplătoare, aproape apăsătoare, mai degrabă decît o bunăvoinţă blîndă şi constantă" (Cap. V). „Se afla într-un dezacord iremediabil şi cu cea mai neînsemnată urmă de fineţe casnică. Chit că iubea sau ura un om, diplomaţia lui era tot atît de nesăbuită ca a unui bivol" (cap. XVII). Henchard „ar putea fi descris şi nu fără dreptate precum odinioară Faust — o fiinţă violentă şi întunecată care a părăsit potecile bătute de oamenii de rînd fără să aibe în schimb o lumină care să-l călăuzească pe un drum mai bun" (cap. XVII).

Cei mai mari scriitori în proză — şi includ printre ei, desigur, şi autorii de poezie epică — au lucrat de fapt cu un spectru larg de valori. Într-adevăr, nici o altă artă nu se pretează atît de bine la caracterizări de personaje care sînt un amestec complex de bine şi rău, de elevaţie şi meschinărie. Pînă şi drama, care rivalizează îndeaproape cu romanul, ar

trebui să se bizuie de obicei pe dihotomii relativ simple între raţiune şi pasiune. Este adevărat că există cîteva piese care pot găzdui confortabil un Hamlet sau un Macbeth, dar chiar şi la aceste personaje dramatice atît de complexe nu putem găsi ceva la fel de complicat cu Ike McCaslin al lui Faulkner sau cu sensibilul ucigaş Raskolnikov, care întruchipează ca o „scuză" parţială istoria intelectuală a unei generaţii. Este adevărat că unele personaje dramatice sînt concepute atît de complex, dar nici un spectator nu poate spera să asimileze într-o reprezentaţie de două ore un conflict care se desfăşoară la atîtea nivele şi cu atîtea implicaţii religioase, filozofice şi politice.

În loc să facem o comparaţie cu muzica şi drama defavorabilă romanului, de ce n-am pretinde celorlalte arte să aspire cu invidie la condiţia romanului? De fapt, nici una dintre perspective nu este rezonabilă. Deşi în căutarea unor invariante estetice, am putea găsi anumite însuşiri comune tuturor artelor, fiecare artă prosperă atunci cînd urmăreşte propriile sale resurse specifice. În tot cazul, nu este nevoie să găsim scuze unei arte care poate întruchipa complexităţi morale de felul celor scoase în evidenţă de naratorul din *Călătorie spre India.* „În aer plutea o prietenie ca cea a unor pitici care-şi dau mîna. Femeia, deopotrivă cu bărbatul, se aflau la apogeul capacităţilor lor: — înţelegători, cinstiţi, subtili chiar. Vorbeau aceeaşi limbă, aveau aceleaşi opinii şi deosebirile de vîrstă şi sex nu-i mai despărţeau. Şi totuşi erau nemulţumiţi...". Cititorul e frapat de extraordinara consistenţă a acestei aprecieri asupra lui Fielding şi a domnişoarei Quested prin comparaţie cu sărăcia relativă a aprecierilor date de personaje. „Ca nişte pitici care-şi dau mîna"— nimeni în carte nu este în stare să face o astfel de comparaţie cu excepţia naratorului, singurul personaj care înţelege la adevărata ei valoare ce înseamnă a avea bun simţ, a fi cinstit şi subtil, şi totuşi, vede cum bărbaţii şi femeile pot întruchipa aceste virtuţi reuşind să rămînă nişte pitici agreabili.

Unde se pot găsi procedeele dramatice adecvate prezentării economice a tabloului pe care Conrad, violînd principiile atribuite lui de către Ford, i-l face lui Decoud în *Nostromo* (1904): „Această viaţă, a cărei superficialitate anostă este mascată de sclipirea palavrelor universale, precum scălîm-

băielile nătînge ale unui arlechin de paietele costumului pestriț, dădeau un aer de cosmopolitism franțuzit — dar cît se poate de ne-francez — o simplă indiferență searbădă în realitate pozînd drept superioritate intelectuală"? Şi ce să zicem de imaginea doctorului, cu detaliile pe care le include şi pe care nimeni, nici măcar subiectul însuşi nu le-ar putea cunoaşte? „Oamenii îl credeau dispreţuitor şi înăcrit", o bîrfă pe care după toate probabilitățile *el* nu o cunoaşte. „Adevărul naturii sale stătea în disponibilitatea sa pasională şi în timiditatea temperamentului său. Ceea ce-i lipsea era asprimea şlefuită a oamenilor de lume, asprimea din care izvorăşte îngăduinţa uşoară faţă de propria sa persoană şi faţă de ceilalţi; toleranţa îndepărtată ca de la cer la pămînt de bunătatea autentică şi de mila omenească. Această lipsă de asprime justifica întorsătura sardonică a minţii sale şi vorbele lui muşcătoare" (p. 581). Nici un cititor nu ar putea deduce o judecată atît de complicată din faptele şi cuvintele unui om care i-a înşelat pe toţi cei din jurul lui. Şi totuşi judecata reiese din ceea ce ni se arată şi este motivată ca atare. Relatarea ne-a dezvăluit aici o parte inaccesibilă dar absolut necesară a obiectului dramatic în sine.

Întreaga semnificaţie a acestor prime trei funcţii transpare cel mai clar dintr-o exemplificare extinsă arătînd opera „înainte" şi „după" revizuire. Pentru a fi convingător, un astfel de exemplu trebuie să-l dezvăluie pe autorul însuşi, uptîndu-se cu greutăţi care sînt depăşite cel mai bine prin folosirea unor procedee demodate. Ilustrări limpezi ale unor probleme atît de complicate nu sînt fireşte uşor de găsit. Din fericire cea mai mare parte din ele, de care avem nevoie sînt ilustrate de încercările lui F. Scott Fitzgerald de a găsi drumul cel bun de a povesti *Blîndețea nopții*.

După cum criticii au fost mult timp nedumeriţi de relativul eşec al lui Fitzgerald, dacă ar fi să comparăm, cu ceea ce ne-am fi aşteptat de la el după succesul *Marelui Gatsby* în 1925, tot aşa Fitzgerald a fost pus în încurcătură de relativul eşec al cărţii *Blîndețea nopții*. Prima ediţie din 1939 nu l-a satisfăcut — şi asta nu numai datorită faptului că reacţia publicului a fost mult mai lentă decît se aştepta se. A continuat să meşterească la carte aproape pînă înaintea morţii, şi deşi probabil că nu a terminat niciodată revizuirea după

cum dorea, Malcolm Cowley a putut să publice în 1953 o versiune a cărţii pe care Fitzgerald a numit-o „finală“ [21].

Cele două versiuni tipărite nu par să difere radical (deşi există versiuni manuscrise mai vechi care sînt aproape de nerecunoscut). În prima ediţie sîntem iniţial limitaţi la punctul de vedere al lui Rosemary în vîrstă de 17 ani, în momentul în care între ea şi eroul Dick Diver se înfiripă o legătură. După o sută cincizeci de pagini naratorul creditabil îi ia locul şi ne spune exact în patru pagini cum era Dick în „perioada lui mai glorioasă“ cu opt ani în urmă. Apoi, folosind în special propria viziune a lui Dick, ne arată în cîteva episoade scurte cum tînărul psihiatru scînteietor şi generos a ajuns să se căsătorească cu bogata sa pacientă Nicole Warren, şi astfel, fără să ştie, a început lungul său declin în întunericul beţiei cu care se termină romanul.

În ediţia revizuită de Fitzgerald diferenţa esenţială constă în faptul că cele şaizeci de pagini din perioada de tinereţe glorioasă sînt puse la începutul cărţii. Ajungem la perspectiva lui Rosemary asupra lui Nick numai după ce am ajuns să-l cunoaştem dintr-o perspectivă mai apropiată decît cea pe care ar fi putut s-o aibă vreodată Rosemary.

Cum se poate ajunge la concluzia că o astfel de revizuire înseamnă un progres? Este evident că ne putem folosi prea puţin de consideraţiile privitoare la elementele generale de tehnică şi stil examinate în capitolele II—V. Versiunile sînt tot atît de inconsecvente în ceea ce priveşte folosirea perspectivei. Ambele oscilează în şi dincolo de limitele gîndirii personajelor, recurgînd liber la comentarii de legătură sau ajutătoare, furnizate de naratorul creditabil şi privilegiat. Cînd, de exemplu, Dick o suspectează pe Baby Warren că plănuieşte să-l captureze pentru sora ei, naratorul abandonează punctul de vedere al lui Dick pentru a spune: „Nu avea dreptate; Baby Warren nu avea astfel de intenţii. Îl cercetase cu luare aminte pe Dick... şi îi găsise cusururi“. Ambele versiuni sînt tot atît de avantajate sau de prejudiciate, în realismul lor, prin astfel de intervenţii; o dizertaţie pe patru pagini a naratorului creditabil este tot atît de artificială dacă începe de la prima pagină sau survine după o treime de drum.

Există un principiu general al naraţiunii realiste, popular la vreamea aceea, care ar putea să ne facă să alegem

versiunea mai veche: este „nerealist" să începi cu începutul şi să-ţi faci drum mai departe pînă la capăt. Sub influenţa insistenţelor lui James de a prezenta o viziune tulbure printr-o altă viziune tulbure, şi sub influenţa experimentelor lui Conrad şi ale altora cu cronologii deformate, pe la mijlocul anilor douăzeci s-a dezvoltat o teorie după care o tehnică care foloseşte *flash-back*-ul este mai realistă decît demodata cronologie curentă. „A devenit clar pentru noi încă de la bun început", scria Ford despre sine şi Conrad, înainte ca Fitzgerald să fi început *Blîndeţea nopţii* în 1925, „că ceea ce se întîmpla cu romanul, şi în special cu romanul britanic, era că-şi vedea înainte de drum, în vreme ce atunci cînd stabileşti progresiv contacte cu oamenii din jur nu mergi niciodată în linie dreaptă". În roman, pentru a obţine o impresie vie asupra unui personaj puternic „nu poţi începe cu începuturile sale desfăşurîndu-i viaţa cronologic pînă la sfîrşit. Trebuie mai întîi să-l introduci printr-un efect puternic, şi apoi să-i străbaţi trecutul în ambele sensuri" [22]. La această dată foarte mulţi dintre cei mai serioşi romancieri tineri nu numai că aplicau principiul lui Ford dar respingeau cu desăvîrşire noţiunile tradiţionale privitoare la intrigă. Şi în 1933 cînd Fitzgerald lucra la desăvîrşirea primei versiuni tipărite, avea la dispoziţie nenumărate modele de opere foarte lăudate care-şi introduceau întîi eroii „printr-un efect puternic completînd apoi cronologia; avea la dispoziţie în special succesul propriei sale cărţi *Marele Gatsby*, în care tehnica *flash-back*-ului fusese foarte eficace.

Nu vom afla probabil niciodată în ce măsură astfel de consideraţii generale l-au influenţat în hotărîrea sa iniţială de a folosi *flash-back*-ul. Dar dacă ele prezentau importanţă pentru el în 1934 cînd publica *Blîndeţea nopţii* cu şanse mari de succes, în decembrie 1938, cînd îi propunea lui Maxwell Perkins (p. V) revenirea la ordinea cronologică, atenţia sa se îndrepta în întregime spre cerinţele specifice ale poveştii lui Dick Diver. Oricît de adecvate ar fi deplasările în interiorul cronologiei pentru Conrad, Ford, Huxley sau Dos Passos, oricît de adecvate ar fi fost chiar pentru povestea lui Jay Gatsby, tipul de tragedie al lui Dick Diver solicita o retorică diferită.

Mult înainte de publicarea primei ediţii Fitzgerald înţelesese că povestea sa va fi tragedia lui Dick Diver. „Romanul trebuie să arate deci“, scrie el în 1932 „cum un bărbat care era un idealist de felul său, un preot denaturat, a renunţat din diferite motive în favoarea ideilor marii burghezii, şi în ascensiunea sa către vîrful societăţii, şi-a pierdut idealismul, şi talentul, dedîndu-se la băutură şi desfrîu. Primul fundal reprezintă casa privilegiată care este într-adevăr ajunsă la culmea strălucirii şi bogăţiei sale“ (p. X). Este adevărat că şi-a exprimat diferite ţeluri în momente diferite, şi s-ar putea, după cum sugerează Cowley, să nu fi putut niciodată armoniza pe deplin diferitele intenţii exprimate în diferitele proiecte [23]. Dar din clipa în care şi-a dat seama că povestea sa avea să fie tragedia lui Dick Diver, nu şi-a mai schimbat niciodată accentul: vroia să arate distrugerea unui om şi nu doar să lase o impresie convingătoare asupra unui caracter sau unui mediu sau altul. Accentul este pus asupra „cedării“ lui Dick şi asupra „orientării sale“ către distrugerea morală. Dacă aşa stau într-adevăr lucrurile, orice întorsătură tehnică trebuie înţeleasă din perspectiva serviciilor pe care le aduce realizării tragediei lui Dick.

Problema se pune, deci, a hotărî în termenii unor efecte detailate ce se realizează prin secţiunea transpoziţionată în fiecare din poziţiile respective. În ambele poziţii, motivarea cea mai limpede provine din îndeplinirea celor trei funcţii pe care le-am descris mai sus, în special a ultimelor două. Datele despre Dick Diver şi Nicole şi normele în funcţie de care naratorul îi judecă sînt descrise cît se poate de direct în această secţiune. Naratorul îl descrie pe Dick cu autoritate ca fiind un burlac de 26 de ani, sclipitor şi cu perspective, aflat „la o vîrstă frumoasă pentru un bărbat“, la „adevărata culme a burlăciei“, în fine la „o vîrstă frumoasă pentru Dick“. Este fermecător, capabil să dea şi să inspire afecţiune, este „norocos“, un „geniu“, un „idealist“, dar, spre deosebire de mulţi alţi idealişti, conştient de faptul că norocul, care face ca „idealismul“ său să fie posibil este în sine o formă de vulnerabilitate. Dick este capabil de iubire autentică; se poate dărui mult mai mult decît majoritatea bărbaţilor. Doreşte cu înverşunare să fie bun, amabil şi curajos, şi reuşeşte în mare parte, aşa cum reiese frecvent din această

secţiune. Are un fizic puternic şi atrăgător; se pricepe de minune la oameni, posedînd un tact şi o sensibilitate deosebită. Deşi atras de tinereţe şi prospeţime, poate sesiza falsitatea adoraţiei americanilor pentru idealul de tinereţe al Hollywood-ului. Pe scurt, se apropie atît de periculos de o caricatură a tuturor virtuţilor fitzgeraldiene încît o relatare descărnată de felul acesta, necompensată de dramaturgia virtuţilor respective, îl face să sune puţin ridicol.

În contrast cu aproape desăvîrşita lui perfecţiune sînt fisurile în caracterul său şi nenumăratele ameninţări din partea lumii care-l înconjoară. Fisurile sale sînt puţine la număr dar ameninţătoare. Uneori nu se poate stăpîni să nu tînjească după farmecul simplu, ca în scena cu Kaethe Gregorovius care-l face să se blesteme „ca şi toţi ceilalţi la urma urmei" (p. 23). Faptul mai important, îl constituie însă ameninţarea conţinută în încercarea sa de a atinge absolutul şi perfecţiunea. „Dorea să fie bun, dorea să fie blînd, dorea să fie viteaz şi înţelept, dar toate acestea erau destul de greu de atins. Dorea să fie şi iubit, dacă putea găsi un loc şi pentru aşa ceva". Îngrijorătoare peste măsură este hotărîrea sa de a cunoaşte nefericirea (cum poţi atinge perfecţiunea fără asta?); are sentimentul culpabilităţii din pricina norocului său. Pe scurt este gata să facă o greşeală fatală. După cum spune naratorul, bărbaţii şi femeile îl supralicitaseră, şi el avea o intuiţie că acest fapt nu se potrivea prea bine unui bărbat serios.

Lumea care-l înconjura pe Dick, în emanciparea sa viciată şi găunoasă, este folosită în acelaşi timp pentru a intensifica impresia valorii sale unice şi a spori sentimentul vulnerabilităţii sale — Dick este de fapt prins între două lumi: lumea aspiraţiilor sale, romantică, uşor „victoriană" (p. 236), cum o numeşte, credinţa în „instinctele bune, de onoare, amabilitate şi curaj" (p. 221) şi lumea postbelică a lui Baby Warren, lipsită de valori, în derivă, incapabilă să înţeleagă desăvîrşirea care-l preocupă pe Dick, dorind, de fapt să-l cumpere pe Dick ca soţ pentru Nicole în speranţa de a-l folosi pentru a o vindeca. Latura cea mai nefastă a acestei lumi este în mare parte descrisă în alte secţiuni ale cărţii, dar contrastul în sine este construit cu fermitate în prima perioadă a vieţii lui Dick.

Pe de altă parte, portretul intelectual al acestui bărbat şi al celor două lumi între care oscilează este identic în cele două versiuni. Oricare ar fi, temele sociale şi morale care dau coeziunea acestei opere rămîn neschimbate de la o versiune la alta. Ceea ce se schimbă radical este ataşamentul emoţional al cititorului faţă de Dick. A începe romanul la jumătatea pantei ca să zicem aşa, rămînînd legaţi de viziunea confuză a unui personaj secundar, echivalează cu a sacrifica o parte din ataşamentul nostru faţă de Dick şi în consecinţă o mare parte de acută ironie dramatică în timp ce asistăm ca martori ai înaintării sale către soarta care-l aşteaptă.

Este adevărat că se pot cîştiga alte efecte prin acest preţios *flash-back*. După cum spune Cowley începutul iniţial din punctul de vedere al lui Rosemary este mult mai sclipitor, exotic şi misterios. Stîrneşte curiozitate în legătură cu boala derutantă a lui Nicole şi în legătură cu ceea ce Violet McKisko a văzut în baia de la vila Diana ; ne induce în eroare nu numai asupra felului în care Dick a început să alunece pe panta eşecului dar şi asupra faptului că el este sau nu personajul principal. În sfîrşit, povestea de dragoste între Dick şi Rosemary este mult mai fermecătoare în această variantă; nu o vedem ca pe un pas evident în distrugerea unui om pe care am ajuns să-l admirăm.

Dar exotismul, misterul şi farmecul nu sînt calităţi care trebuie căutate cu tot dinadinsul în toate romanele. Acest roman cere mare compasiune pentru Dick Diver. „Cartea aceea nu este moartă“ scria Fitzgerald. „Întîlnesc mereu persoane care au manifestat faţă de ea acelaşi ataşament exclusiv pe care-l aveau alţii pentru *Gatsby* ... oamenii care se identificau cu Dick Diver. Greşeala sa cea mai mare este că adevăratul ei început — tînărul psihiatru în Elveţia— este ascuns în mijlocul cărţii“ (p. V). Dacă „identificarea“ cu Dick urmează să fie unul din criteriile succesului acestei cărţi, atunci perspectiva lui Rosemary nu este adecvată la început ; nu poate stabili contrastul între Dick şi lumea care-l trage în prăpastie. Viziunea ei asupra lui Dick este aproape imediat tulburată de pasiune; nici măcar nu putem deduce dacă este într-adevăr atrăgător, de vreme ce ea pare gata să se îndrăgostească de aproape orice bărbat frumos. Cu atît mai puţin

este ea potrivită pentru a prezenta imaginea complicată a poziţiei lui Dick între viitorul său promiţător şi eşec. Văzînd cu ochii ei, pătrundem în roman, cum spune Gatsby, cu un focar nesigur şi rezultatul este că deşi ajungem încetul cu încetul să ne interesăm de Dick, chiar şi în această primă versiune, o facem şovăielnic şi pînă la un punct prea tîrziu.

Putem vedea acest sacrificiu clar uitîndu-ne atent la oricare episod crucial în ambele versiuni şi comparînd reacţiile noastre. Să luăm, de pildă, scena în care Rosemary află că Nicole şi Dick urmează să se întîlnească la patru pentru a face dragoste. Dacă citim reacţiile lui Rosemary sub impulsul geloziei („Era mai greu decît s-ar fi aşteptat şi întreaga ei fiinţă se răscula în timp ce Nicole se depărta cu maşina") fără să fi asistat vreodată la dragostea lui Dick şi a lui Nicole din primii ani, şi fără să cunoaştem nimic din calităţile care interveneau în această iubire pe lîngă sex, cu greu putem evita să nu ne situăm de partea lui Rosemary: e rău de sărmanul om prins în mrejele misterioasei şi, neîndoielnic, primejdioasei Nicole. Dar în versiunea revizuită simpatiile noastre se împart cum se cuvine: vedem două femei luptîndu-se pentru un bărbat care se duce de rîpă, victima amîndorura, deşi fiecare din ele este simpatică în felul ei. O legătură destul de banală a fost transformată, printr-o pregătire adecvată, într-un moment semnificativ dintr-o prăbuşire morală pe care nici unul din protagonişti nu o înţelege atît de limpede ca noi.

Reuşita revizuirii constă, pe scurt, în corectarea unei greşeli de supra-distanţare, o greşeală care provine dintr-o metodă adecvată altor opere în alte situaţii, dar nu tragediei pe care a vrut s-o scrie Fitzgerald. Adevăratele efecte le putea obţine doar înlăturînd o mare parte din ce spuneau criticii importanţi în legătură cu perspectiva în roman şi adoptînd o prezentare simplă, directă şi demodată a superiorităţii iniţiale a eroului său şi al declinului său treptat.

INTENSIFICAREA SEMNIFICAŢIEI EVENIMENTELOR

Comentariul asupra însuşirilor morale şi intelectuale ale personajelor influenţează întotdeauna viziunea noastră despre faptele săvîrşite de aceste personaje. În consecinţă el se trans-

formă imperceptibil în formulări directe în legătură cu semnificaţia şi importanţa evenimentelor înseşi. „În ziua următoare", ne spune Hardy în povestirea „Cei trei străini", „căutarea isteţului hoţ de oi a devenit generală şi aprigă, cel puţin în aparenţă. Dar pedeapsa prevăzută era nemiloasă şi exagerată faţă de greşeala comisă, şi simpatia multor săteni din regiune se îndrepta hotărît de partea fugarului. Mai cu seamă admirabila lui stăpînire de sine şi îndrăzneală — le-a cîştigat admiraţia ..." O astfel de relatare comunică un interes emoţional explicit pe care orice alt tip de dramatizare o comunică implicit: un impuls puternic, fie în sensul restabilirii dreptăţii fie în sensul unui deznodămînt tragic. Acelaşi tip de comentariu poate fi folosit pentru a spori semnificaţia rezolvării atunci cînd are loc. „După ce mi-am pus eroina în cele mai fericite dintre situaţii" — spune naratorul creditabil din romanul lui Sarah Fielding *Povestea lui Betty Barnes* (1753), narator care este în mod ostentativ un bărbat — „iubitoare, şi iubită cu drag de un bărbat virtuos şi cu bun simţ, îndrăgit de rudele sale şi răsfăţat de toţi prietenii, îmi voi lua rămas bun de la ea" (p. 298). Şi apoi „el" ne oferă într-o imitaţie greoaie a fratelui Sarahei, Henry, o expunere directă a moralei din poveste.

Comentariul direct al faptelor poate părea sub această formă mai inoportun decît comentariul referitor la personaje; poate, într-adevăr, să fie prost atunci cînd este folosit ca un substitut mai degrabă decît un mijloc de intensificare a evenimentului însuşi. Conştienţi de acest pericol, romancierii au elaborat de timpuriu metode pentru a disimula prevestirile lor prin includerea lor în reprezentarea obiectului. Cu mult înainte ca dogmele ce susţin metoda prezentării în favoarea povestirii să fi ajuns la modă, autorii îşi disimulau adesea comentariul dramatizîndu-l sub forma decorului sau simbolului. Un astfel de comentariu implicit poate fi foarte eficient, ca în cazul decorului natural în *La răscruce de vînturi* sau ceaţa din *Casa umbrelor*. Dar deşi aparent mai dramatic, poate fi la fel de obositor ca şi cel mai direct discurs adresat cititorilor. Cînd fiecare întorsătură nefericită în desfăşurarea acţiunii este prevestită de o schimbare a vremii, cînd fiecare crimă e săvîrşită la miezul nopţii, efectul devine mai puţin dramatic decît o simplă remarcă din partea naratorului cum

că viitorul va fi mai sumbru decît pare. În *Manon Lescaut* (1733), de pildă, dacă lamentațiile prevestitoare ale lui Chevalier ar putea să pară deplasate, o izbucnire de semne gotice precum bubuiturile bătrînului Vezuviu în romanul lui Ann Radcliffe *Italianul* (1797) ar fi şi mai neavenite. După gustul meu o seamă de simboluri folosite în romanul modern drept substitut pentru comentarii sînt tot atît de inoportune ca şi comentariul cel mai direct. Desigur gustul nostru se schimbă în astfel de chestiuni. La un moment dat recursul în *Fructele mîniei* (1938) la broasca țestoasă ce se îndreaptă peste şosea spre sud-vest, paralelizînd astfel prin neajutorarea, dîrzenia şi ritmul ei existența tenace şi lipsită de speranță a membrilor clanului Joad poate să pară o născocire sclipitoare, în timp ce capitolele intermediare la Tolstoi par greoaie, lente şi prea evidente. Dar douăzeci de ani mai tîrziu broasca țestoasă pare cu siguranță demodată şi inoportună, în timp ce comentariul lui Tolstoi, care datează de un veac aproape, a cîştigat o nouă vitalitate. Ca să supraviețuiască unor capricii ale modei, comentariul simbolic, ca oricare altul, trebuie făcut cu talent, sau cel puțin cu iscusință.

GENERALIZAREA SEMNIFICAȚIEI ÎNTREGII OPERE

Toate aceste tipuri de comentariu au drept scop sporirea intensității cu care cititorul trăieşte anumite momente dintr-o carte. Deşi pot fi de folos, şi în alte scopuri, se justifică în primul rînd prin serviciile pe care le fac în modelarea judecății cititorului potrivit unei scări a valorilor sau alteia.

Multe din aceste sarcini retorice s-ar fi putut îndeplini, deşi mai puțin economic, fără comentariul explicit. Dar întorcîndu-ne la sarcina de a generaliza efectul întregii opere, făcînd-o să capete parcă o semnificație universală sau cel puțin reprezentativă dincolo de datele imediate ale întîmplării, nu reiese atît de limpede că şi alte procedee ar putea fi de folos măcar parțial „Că lucrurile nu stau chiar atît de prost cu noi doi cum s-ar fi putut întîmpla", ne spune George Eliot în *Middlemarch* (1871—72) „se datorează pe jumătate numărului celor care", întocmai ca şi eroina sa, „au trăit întăriți în credință o viață ascunsă, iar acum se odihnesc în morminte netulburate". Ne putem imagina pe Marlow ca

purtător de cuvînt responsabil al lui Conrad ţinînd un asemenea discurs, dar nici un personaj implicat total în acţiune nu l-ar fi putut rosti cu autoritate [24].

Nici unul din personajele din *Tom Jones*, *Casa umbrelor*, *Litera stacojie* sau *Război şi Pace* nu ştie suficient despre semnificaţia întregului pentru a-şi depăşi problemele personale într-o vedere de ansamblu. De vreme ce acest lucru este valabil pentru aproape toate operele moderne, şi de vreme ce naraţiunea creditabilă este adesea nepermisă, sarcina generalizării revine în întregime cititorului. Nu există o voce a naratorului care să amplifice semnificaţia din *Fiesta* — decît, desigur, pentru a furniza titlul generalizator şi epigrafele [25].

Totuşi, chiar şi în lucrările moderne, majoritatea autorilor incorporează mai multe comentarii generalizatoare directe decît s-ar putea crede citindu-i pe critici. În *Declin şi prăbuşire*, de exemplu, publicat spre sfîrşitul decadei a treia cînd patima obiectivităţii dramatice ajunse poate la culme, Waugh nu-i permite naratorului său aproape nici un fel de intervenţii generalizatoare, dar cînd oferă în sfîrşit una, aceasta este extrem de importantă.

> Măcar pentru o seară umbra care a fîlfîit în această naraţiune sub numele de Paul Pennyfeather se materializă în figura puternică a unui tînăr inteligent, binecrescut, bine îndrumat, un om pe al cărui vot te puteai bizui într-o alegere generală făcută cu discreţia şi detaşarea necesare, a cărui părere despre un balet sau un eseu critic era poate mai bună decît a multora, care ştia să comande o masă fără stîngăcie şi cu un accent franţuzesc onorabil, în care puteai avea încredere că se ocupă de bagaje. ... Acesta era Paul Pennyfeather, aşa cum a evoluat în anii paşnici care au precedat această poveste. De fapt întreaga carte este relatarea misterioasei dispariţii a lui Paul Pennyfeather, aşa încît cititorii nu trebuie să se plîngă dacă umbra care i-a împrumutat numele nu corespunde pe deplin rolului important de erou pentru care fusese menit iniţial. ... Măcar pentru o seară, Paul a devenit din nou o persoană reală, dar a doua zi se pomeni că-şi părăseşte propriul trup dezintegrat undeva între Sloane Square şi Onslow Square [26].

Într-o lucrare satirică de tipul acesta, asemenea cuvinte sînt nu numai foarte nimerite dar şi oportune. Profesorul Otto Silenus, personaj creat mai tîrziu în decursul povestirii pentru a exprima glasul înţelepciunii, este mult mai puţin izbutit, oricît de obiectiv sau dramatic ar putea să pară. Modul în care vom recepta generalizarea comentariului va depinde parţial de tendinţele momentului, dar în primul rînd de măiestria cu care autorul va adecva comentariul naturii pasajelor dramatice. Acel bîlci al deşertăciunilor prezentat în *Trupuri ticăloase* sau în *Declin și prăbușire* nu ar putea niciodată să întreţină locvacitatea naratorului din romanul *Bîlciul deșertăciunilor*. Dar pentru satira la care recurge Thackeray, o satiră generală în mare măsură şi deschisă, o astfel de locvacitate este evident folositoare: „Oh! *Vanitas Vanitatum!* Care din noi e fericit pe lumea asta? Cîţi dintre noi ştiu ceea ce vor? şi ştiind ceea ce vor, cîţi îşi realizează dorinţele? — Hai, copii, să închidem cutia cu păpuşi, căci piesa noastră s-a jucat pînă la capăt“. Reticenţa lui Waugh ar distruge parţial finalul la *Bîlciul deșertăciunilor* şi total *Casa Umbrelor*, *Middlemarch* şi *Egoistul*. Aşa cum au redescoperit romancierii moderni ca Faulkner, însuşi efortul naratorului de a se lupta deschis cu lumea valorilor sale le poate transforma şi pe cele mai nesemnificative personaje, acordîndu-le parcă o semnificaţie capitală. Deşi vorbăria goală a naratorului este la fel de plicticoasă ca şi sporovăiala cunoscuţilor, deşi în naraţiune comentatorii sînt tentaţi de fapt să fie bombastici şi să se repete, atunci însă cînd sînt la înălţime pot oferi o experienţă mai bogată decît cea pe care o poate exprima orice alt procedeu artistic. „Cazul de calomnie Preedy-Syson a fost de îndată anunţat cu titluri de-o şchioapă: de o parte un ministru, de alta un preot şi o acuzaţie de imoralitate din pricina unei fete tinere“ — pînă aici naratorul lui Joyce Cary în *The Captive and the Free* (1959) ne redă doar faptele. Dar în această lucrare postumă Cary nu-şi respectă obiceiul de a lăsa în seama deducţiilor părerile sale asupra întîmplării. Şi ce noroc că nu şi l-a respectat.

> Existau toate condiţiile pentru a răscoli sentimentele cele mai adînci şi primare. Cei care urau titlurile din ziare, specifica Hooper, le urau pur şi simplu fiindcă

> trezeau asemenea simţiri puternice; acele preocupări veşnice. Cu cît se duc mai rar la biserică, cu atît mai mult sînt neliniştiţi britanicii de problemele religioase, de chestiunile morale. Sînt ca nişte refugiaţi ale căror cetăţi au fost bombardate. Dintr-o dată îşi dezvăluie nevoile sufleteşti esenţiale — oameni care se gîndeau prea puţin la un cămin confortabil încropesc acum cu greu un şopron din cîteva beţe şi un pled vechi pentru a se ocroti, pe ei şi familiile lor, în pustietatea ruinelor. Şi pentru adăpostul ăsta proprietarul disperat ar lupta pînă la moarte.
>
> Astfel se luptă ateii pentru demnitatea ideală a matematicii, iar oamenii de ştiinţă se războiesc cumplit în legătură cu răspunderea morală a fizicienilor atomişti pentru bomba atomică. Raţionaliştii o zbughesc din cotloanele lor doar la vederea unor jambiere iar filozofii pozitivişti latră toată noaptea pe o alee lăturalnică la şoapta unui cuplu de îndrăgostiţi.
>
> Căci printre dezrădăcinaţi fiecare trăieşte numai pentru sine şi toţi vecinii sînt duşmani şi orice avut o provocare (cap. XXVII).

Cine îşi închipuie că ar fi putut deduce aceste lucruri într-o formă atît de acută prin simpla dramatizare a întîmplărilor are o foarte bună părere despre perspicacitatea sa literară. Deşi cazul de calomnie Preedy Syson corespunde unei atari judecăţi, Cary conferă povestirii sale o valoare reprezentativă mai mare decît pare să fi avut în absenţa intervenţiei sale directe şi nestînjenite.

CONTROLUL STĂRILOR SUFLETEŞTI

Pînă acum ne-am ocupat doar de comentariul referitor la un lucru dramatizat limpede în operă. Autorii au încercat pur şi simplu să ne clarifice natura obiectului dramatic în sine, prin prezentarea faptelor concrete, prin stabilirea unui sistem de norme, prin corelarea cazurilor particulare la aceste norme, sau prin legarea povestirii de adevărurile generale. Procedînd astfel, autorii exercită de fapt un control atent

asupra gradului de implicare sau detaşare a cititorului faţă de întîmplările din povestire, asigurîndu-se că cititorul va recepta materialul cu acelaşi grad de detaşare sau simpatie pe care-l are autorul implicat.

Un element diferit apare atunci cînd autorul intervine pentru a face apel direct la stările sufleteşti sau emoţionale ale cititorului. „Există anumite subiecte care trezesc un interes covîrşitor, dar care sînt mult prea înfricoşătoare pentru a fi folosite în proza ficţională autentică. ... A fi îngropat de viu, este, fără îndoială situaţia cea mai îngrozitoare la care se poate aştepta un muritor de rînd". Atunci cînd Poe îşi începe în acest fel povestirea „Îngropat de viu" (1844) şi continuă să vorbească pe mai multe pagini de grozăvia de a fi înmormîntat prematur şi frecvenţa cu care se repetă, avem senzaţia că ceva nu este în regulă. Ni se adresează direct, fără înconjur, încercînd să ne insufle o anumită stare de spirit înainte ca să înceapă povestirea; este greu să eviţi plictiseala sau nemulţumirea. „Cumplită este, într-adevăr, bănuiala că astfel de întîmplări se produc — dar şi mai cumplită încă ursita! Se poate afirma fără ezitare că nu există întîmplare care să provoace cu atîta fioroasă certitudine extrema deznădejde fizică şi psihică, ca înhumarea de viu". Oricare va fi fost efectul acestui gen de discurs asupra cititorilor de foiletoane din vremea lui Poe este greu de presupus că un cititor cu experienţă s-a simţit vreodată tulburat de acest comentariu.

Am fi tentaţi la prima vedere să dăm vina pe superlative; la urma urmei, îţi poţi reaminti atîtea orori „îngrozitoare" în alte poveşti ale lui Poe. Dar astfel de superlative ar fi mult mai fireşti dacă s-ar mărgini să descrie starea propriuzisă a victimei în timpul îngropării. În acelaşi mod în care comentariul „shakespearian" al lui Melville pare ridicol de exagerat cînd îl citim în fragmente extrase din *Moby Dick* dar pare de obicei motivat şi potrivit în context, tot astfel această proză, oricît ar părea de slabă cînd se află izolată, ar putea deveni acceptabilă într-un context adecvat. Dar povestirea nu oferă nici un context. Este un exemplu de retorică pură, autorul făcînd pe contul său ceea ce poate, pentru ca la mare presiune să ne creeze o stare sufletească adecvată înainte de a începe povestirea. „Pregăteşte-te să te înfiori", pare să spună şi,

asemenea vocii comentatorului dintr-un film documentar slab, se află în total dezacord cu efectele propriei sale retorici.

Comparînd acest pasaj cu crearea unei stări de spirit perfect integrată în povestirea mai reuşită, „Prăbuşirea Casei Usher" (1839), vedem unul din motivele pentru care se insistă atît de mult ca acele comentarii indispensabile să fie rostite de către unul din personajele povestirii.

> Vreme de o zi încheiată, zi de toamnă înegurată, mohorîtă şi tăcută, cu nori grei ce spînzurau apăsător din bolta cerească, străbătusem călare de unul singur un ţinut nemaipomenit de jalnic, pînă ce mă pomenii într-un tîrziu, pe cînd coborau umbrele înserării, dinaintea melancolicei Case Usher. Nu ştiu cum, dar de la prima privire aruncată asupra clădirii, mi se strecură în suflet o tristeţe insuportabilă, fiindcă nimic din acel sentiment pe jumătate delectabil prin faptul că este poetic nu-mi uşura starea, sentiment ce pune stăpînire pe sufletul nostru chiar şi atunci cînd se află printre cele mai cumplite imagini ale firii ce cuprind în ele dezolare şi groază.

Prin expedientul simplu de a crea un personaj capabil de astfel de retorică, aceasta devine mai puţin contestabilă. Fiecare adjectiv şi detaliu care urmăresc să ne producă o anumită stare de spirit ţin de starea de spirit şi experienţa în formare a personajului principal; retorica pare acum funcţională, intrinsecă. Nu mai pare exterioară — asemenea unui drog injectabil spectatorului la intrare înainte de spectacol.

Am putea cu toate acestea, să cădem uşor în greşeala de a face o generalizare falsă pe baza acestei comparaţii. Nu rezultă de aici nici că un comentariu este eficace numai atunci cînd aparţine unui personaj din povestire, nici că povestirea ar putea fi îmbunătăţită evidenţiindu-şi tonalitatea tot mai mult prin dramatizarea elementelor şi tot mai puţin prin discursul narativ. Caroline Gordon şi Allen Tate, văd în povestirea aceasta un pas însemnat, dar numai un pas, în măreaţa călătorie către stăpînirea „creatoare şi activă a amănuntului care s-a stabilizat în această tradiţie a romanului odată cu Flaubert, ca să se perfecţioneze mai apoi prin

James, Cehov şi Joyce“ [27]. Pentru ei, de vreme ce povestea „nu conţine nici un exemplu de dramatizare a detaliului“ este încă numai pe jumătate realizată. Ei cer de fapt ca *orice* comentariu general, care nu este atenuat de ironie, să dispară. Naratorul nu trebuie să spună „Ziduri mohorîte“ sau „ferestre ca nişte ochi privind în gol“ sau „tăul sumbru şi întunecat ce strălucea nemişcat fără nici cea mai mică încreţitură“. Zidurile, ferestrele şi tăul ar fi trebuit să fie zugrăvite dramatic pentru a le putea vizualiza în imediateţea lor şi aspectul mohorît, pustiu şi întunecat ar fi trebuit să fie mai degrabă *reprezentat* decît pur şi simplu *relatat*. Aceasta mi se pare o cerinţă ce izvorăşte din prejudecăţile unei epoci care urmăreşte efecte esenţial diferite de cele obţinute de Poe. Pentru forma specială de groază morbidă pe care o cultivă Poe, un detaliu psihologic exprimat prin încărcătura emoţională a unui adjectiv este mai eficace decît simpla descriere senzorială de orice fel. Oricare ar fi cusurul povestirii „Prăbuşirea Casei Usher“ el nu poate fi remediat schimbînd tehnica. Dacă nu sînt capabil să reacţionez în momentul acesta aşa cum ar fi vrut Poe, pare evident că nimic n-ar schimba situaţia înlocuind doar tehnica. Cei dintre noi care-şi mai amintesc de vremurile cînd Poe era eficace ştiu cît de necesare pot fi adjectivele puternice.

Putem fi de acord că acel tip de comentariu care declanşează o stare sufletească, ca şi filosofarea, prezintă dificultăţi speciale, şi poate într-adevăr să-l conducă pe autor spre anumite procedee care ar justifica acuzaţiile puse în sarcina comentariului. Nu este mai puţin adevărat că l-au folosit mulţi scriitori mari şi că au ştiut cum să-l folosească. „Era o dimineaţă neobişnuită pentru ţărmul acela. Totul era amuţit şi paşnic; totul era cenuşiu. Deşi marea se unduia în creţuri lungi, părea totuşi încremenită, cu suprafaţa alunecoasă ca o foaie vălurită de plumb care se răcise şi se aşezase în matriţa topitorului. Cerul părea un suman cenuşiu. Stoluri neliniştite de păsări cenuşii, surate bune cu fuioarele încîlcite de aburi cenuşii cu care se amestecau, zburau razant şi nestatornic pe deasupra apelor, ca rîndunelele deasupra poienilor înaintea furtunii. Umbrele de acum prevesteau umbrele mai întunecate ce aveau să vină“.

Este mai greu decît ne-am putea închipui să arătăm convingător de ce începutul povestirii lui Melville „Benito Cereno" (1855) pare mult mai acceptabil decît crearea atmosferei din „Îngropat de viu". Este sigur că această problemă nu poate fi rezolvată recurgînd la legile perspectivei. Nici unul dintre autori nu se străduieşte să disimuleze provenienţa comentariului; Melville nu încearcă să ne convingă că însuşi căpitanul Delano ar fi simţit ameninţarea umbrelor întunecate ce aveau să vină. Ambii autori ni se adresează evident direct şi retoric. Deşi Melville pare ceva mai interesat decît Poe în descrierea lucrurilor, subiectul lui Poe este legat în mod mai explicit de tema povestirii şi din această cauză devine mai „intrinsec". Ar fi desigur stînjenitor dacă ar trebui să hotărîm că superioritatea lui Melville rezidă doar în trucul evident de a crea o zi mohorîtă — şi, oricum, Poe poate să rivalizeze cu aceasta prin zeci de exemple la fel de inteligente şi directe. În sfîrşit, s-ar putea ca neajunsul să provină parţial din faptul că Poe ne reaminteşte că povestirea e spusă pur şi simplu ca să ne îngrozească. A spune „Este aproape sigur că nu există nimic mai înfricoşător ..." pare să însemne „M-am uitat în jur şi am ales subiectul cel mai înfricoşător pe care l-am putut găsi". A pune sub semnul întrebării autonomia acţiunii, a sugera că poţi face ce vrei dintr-o povestire, au fost considerate un păcat grav încă de pe cînd James îşi exprima indignarea faţă de amestecul jucăuş şi zgomotos al lui Trollope în vieţile personajelor sale. Dar nu este atît de greu de găsit comentarii extrem de reuşite care contrazic chiar şi această regulă, aşa cum voi arăta în capitolul următor. Şi dacă am dreptate în ceea ce spun, ajungem la o regulă care spune pur şi simplu „Că atunci cînd faci cutare sau cutare lucru prost, iese prost".

Nu sînt cît de cît sigur că ştiu de ce îmi place mai mult Melville decît Poe. Dar sînt destul de sigur de direcţia în care trebuie să mă îndrept pentru un răspuns: trebuie să examinez foarte atent comentariul însuşi, aşa cum se leagă de contextul său unic. Făcînd aceasta, voi apela cu siguranţă, în cele din urmă, la nişte criterii comune multor povestiri. Comentariul lui Poe, de exemplu, este „prea lung"; se iroseşte — fără rost. Este limpede că „economia" este un criteriu general, dar descopăr că fiecare poveste îşi are economia sa, în funcţie

de care un element dat este sau nu „de prisos". (Este oare Shakespeare economic? Da, este — de obicei — cînd îşi întemeiază economiile sale atît de mănoase). Ne-am putea aştepta ca pînă şi un cititor fără experienţă să descopere la capătul lecturii „Îngropat de viu" diferite căi de a reduce din părţile introductive fără nici o pierdere şi poate cu un cîştig real. Dar foarte puţini dintre noi s-ar simţi la largul lor încercînd să facă acelaşi lucru cu preludiul la „Benito Cereno" — şi nu pentru că materialul introductiv este mult mai scurt şi povestirea însăşi cu mult mai lungă.

Am putea trece la alte criterii, încercînd să mijlocim între principiile generale care sînt adesea utile şi nevoile concrete ale fiecărei povestiri. Este oare, de exemplu, stilul „proaspăt", „interesant", „propriu"? Deşi ca să fie acceptabil, stilul trebuie să fie întotdeauna interesant într-un fel sau altul, nu există o caracteristică generală a stilului — de exemplu, „fii concret!" — care să poată fi regăsită sub aceeaşi formă în toate operele. Am putea arăta, cred, că stilul lui Melville realizează ceea ce i se cere fără să introducă elemente derutante sau tulburătoare, pe cînd Poe ne reaminteşte în permanenţă că autorul nu se sinchiseşte prea mult de ceea ce face.

Pe scurt, autorul poate chiar să acţioneze direct asupra emoţiilor noastre, cu condiţia de a ne convinge că „intervenţiile" sale sînt cel puţin tot atît de atent elaborate ca şi scenele reprezentate.

COMENTARIUL DIRECT ASUPRA OPEREI ÎNSĂŞI

Dacă intervenţiile directe asupra stărilor sufleteşti şi emoţionale ale cititorului au fost considerate neîntemeiate, cu atît mai mult vor fi intervenţiile care fac apel la admiraţia cititorului. Nu numai că nu au nici o legătură directă cu celelalte elemente din povestire, dar atrag deseori direct atenţia cititorului asupra faptului că ceea ce citeşte este doar o poveste. James s-a opus mai ales acestui tip de intervenţie care este şi genul de comentariu cel mai des evitat în romanul modern [28]. Orice fel de laudă adusă propriei opere pe considerente de măiestrie implică se pare, o carenţă de realitate în lumea pe care o mînuieşte talentul artistic al cuiva. Şi e

sigur că orice laudă de sine directă a autorului, oricît de iscusit ar fi disimulată, vă sugera probabil că poate face ce vrea cu personajele sale.

Dar a argumenta în felul acesta înseamnă a substitui scopurile generale în favoarea acelei analize particulare care poate duce la concluzii în ceea ce priveşte tehnica. Este posibil ca o serie de efecte ficționale să fie întotdeauna compromise la orice sugestie directă privitoare la prezența nemijlocită a autorului, deşi personal nu pot descoperi nici unul. Doar anumiți autori nu trebuie să fie de față cînd se întîmplă anumite lucruri.

Toți romancierii consacrați se preocupă mult mai mult de comentariul lor conştient decît s-ar putea crede citind atacurile criticii de la Flaubert încoace. Trollope, bunăoară, care poate fi într-adevăr supărător de guraliv şi care ne face cîteodată să dorim să isprăvească odată cu lauda de sine şi să-şi vadă de povestire, îşi respectă de obicei materialul. Doar foarte rar cade în păcatul, dacă este într-adevăr un păcat, de a sugera că întîmplările din carte pot fi modificate după bunul lui plac. Sugestia este că doar *felul cum relatează el* lucrurile poate fi modificat, după cum reiese din celebra intervenție din „*Turlele din Barchester*“ (1857).

> Vreau ca blîndul meu cititor să nu aibă nici o teamă. Eleanor nu este sortită să se căsătorească nici cu Dl. Slope nici cu Bertie Stanhope. Şi aici, fie-i îngăduit scriitorului să-şi poată explica părerile asupra unui element important în arta povestirii. El îndrăzneşte să dezaprobe procedeul care merge atît de departe încît distruge orice fel de încredere între autor şi cititorii săi, făcînd un mister pînă aproape de sfîrşitul volumului al treilea din soarta personajului său favorit ...
>
> Concepția este că autorul şi cititorul trebuie să păşească cot la cot în deplină înțelegere. Personajele dramei n-au decît să joace între ele o comedie desăvîrşită a erorilor, dar asta nu înseamnă ca spectatorul să-l confunde pe siracuzan cu cel din Efes; dacă s-ar întîmpla astfel, atunci s-ar număra printre cei păcăliți şi rolul păcălitului nu este niciodată de invidiat [Sfîrşitul cap. XV].

În cazul acesta destinul personajelor nu poate fi schimbat; ceea ce poate fi transformat este doar raportul autorului şi cititorului faţă de acest destin, şi autorul, felicitîndu-se de propria-i măiestrie, intensifică comedia acestor destine neînsemnate, dar reprezentative, pe care le dezvăluie pentru plăcerea noastră. Cele mai multe intervenţii ale lui Trollope indică această atitudine, chiar şi atunci cînd ne atrage atenţia în modul cel mai direct că o carte este doar o carte. „Dar trebuie să ne întoarcem puţin înapoi, doar un pic, căci se naşte o greutate din nevoia de a încheia povestea tuturor prietenilor noştri în spaţiul restrîns care a mai rămas din acest volum. Ah, dacă Dl. Longman mi-ar mai îngădui şi pe al patrulea“ (cap. XLIII). Să „încheiem“ cu toţi prietenii noştri nu înseamnă în acest context să ne purtăm cu ei cum ne place. Autorul examinează întîmplările din vieţile lor, numeroase şi încurcate, şi îşi angajează cititorul pentru ca bătălia comică să le răsplătească vieţile în ciuda domnului Longman, editorul.

Intervenţiile care iau în considerare cartea însăşi sau punctele ei slabe pot varia între un „în acest timp“ sau digresiuni explicite pînă la cele mai sofisticate parodii ale tehnicii altor scriitori. „Ar fi trebuit să-ţi spun iubite cititor“, spune naratorul din *The History of Joshua Trueman, Esq.* (1974; p. 91) şi este foarte probabil că ne vom simţi pe mîini stîngace; fie că într-adevăr a uitat să ne spună ceva sau că intenţionat ne ascunde ceva din pur interes; în ambele cazuri nu este atît de dibaci pe cît ar fi putut să fie. Dîndu-şi seama de acest lucru, naratorii inteligenţi şi-au potrivit intervenţiile cel puţin atît cît să pară că ştiu tot atît de mult în legătură cu clişeele ca oricare din cititorii lor. „Trebuie să ne reîntoarcem, cum spun mulţi romancieri, şi cum am dori cu toţii să nu spună, la omul de «Nu ştim Unde»“ spune unul din personajele lui Dickens, el însuşi relatînd o poveste în *Prietenul nostru comun* (1864—65, cap. II). Astfel de intervenţii, care sînt pe jumătate o scuză şi pe jumătate o laudă, abundă în istoria romanului. Pot fi încîntătoare sau plicticoase în funcţie de talentul scriitorului, de gustul cititorului, de moda timpului şi de tipul operei în care apar; plăcerile „calitative“ ţin de obicei în mare măsură de un capriciu, şi ceea ce are farmec într-o perioadă următoare va părea cu totul demodat. Urmă-

torul pasaj din *Prăvălia de antichităţi* (1841) pune la grea încercare răbdarea celor mai mulţi cititori moderni, dar a fost considerat, fără îndoială, una dintre podoabele de preţ ale operei lui Dickens de către mulţi dintre contemporanii săi.

> Deoarece şirul povestirii cere să facem cunoştinţă, pe undeva prin apropiere, cu cîteva amănunte legate de chibzuinţa gospodărească a Dlui. Sampson Brass, şi cum un loc mai potrivit ... n-ar putea să se ivească în acest scop, istoricul îşi ia amicul cititor de mînă şi luîndu-şi zborul împreună cu el, străbătînd văzduhul cu o repeziciune mai mare decît au avut-o vreodată Don Cleophas Leandro Perez Zambullo şi cunoştinţele sale care cntreierau acest plăcut ţinut împreună, a aterizat apoi cu el pe caldarîmul din Bevis Mark. Vajnicii aeronauţi au aterizat în faţa unei case mici şi întunecoase, care fusese într-o vreme locuinţa lui Mr. Sampson Brass [cap. XXXIII].

Nu înseamnă asta să-ţi pierzi vremea cu fleacuri cînd te aşteaptă atîtea treburi importante?

Desigur în unele romane acuzaţia rămîne fără răspuns: „a-şi irosi vremea cu fleacuri“ devine un scop în sine. În *Charlotte Summers* [29], de exemplu, sarcina de a schimba scena este dezvoltată într-un paragraf prea lung, aşa cum se întîmplă uneori în *Tom Jones*.

> Înainte de a-mi introduce Cititorii în Compania Domnişoarei Charlotte Summers, trebuie să le fac cunoştinţă cu cîţiva dintre Prietenii ei — drept pentru care, trebuie să mă rog de Prezenţa lor tocmai la Cormarthenshire, în Wales. Deşi călătoria este destul de lungă şi cu Mijloacele obişnuite de transport, ar putea să dureze cîteva Zile, totuşi noi, autorii, sîntem întotdeauna înzestraţi cu o Caleaşcă zburătoare, care poate să-i ducă pe Cititorii noştri într-o Clipă, în călătorii şi mai lungi decît pe cea pe care o întreprindem acum: Noi sîntem Deţinătorii unei Puteri Magice, care ne face să nu avem decît de rostit Cuvîntul, şi presto, eşti deplasat, exact din Poziţia în care ţi se întîmplă să fii în Momen-

> tul acela, la Locul unde am vrea să ne însoţeşti. Nu ţi-ai dat încă seama de Efectul magic? Călătoria s-a încheiat, şi am aterizat exact în faţa Porţii unei Clădiri vechi impunătoare, înconjurată de Stejari venerabili ... Intrare liberă ... [p. 12—13].

Oricît de plicticos ar putea să pară, în special în afara contextului, cei mai mulţi dintre noi acceptăm cu plăcere acelaşi procedeu, mînuit cu mai multă eleganţă în *Henric al V-lea*, cînd Corul — de la care ne-am aştepta la mai multe intervenţii într-o dramă istorică decît de la vocea naratorului în roman — ne ia pe sus din „acest ◯ de lemn“ şi „de acolo drept în Franţa“. Excursiile din cele două romane pot fi rele, dar dacă nu vrem să condamnăm şi corul lui Shakespeare, putem găsi cu greu argumente că sînt nereuşite din pricina intervenţiilor retorice. Adevărata diferenţă calitativă constă, în primul rînd în superioritatea stilului lui Shakespeare, punct cu punct, şi în al doilea rînd în gradul de adecvare a retoricii la context. Avîntul corului pare să accentueze invazia. Imaginaţia noastră străbate canalul pe urmele armatelor lui Henric al V. Lumea s-a mărit prin discursul său ca şi prin faptele de arme ale lui Henric.

Nu există nimic în acţiunea din *Prăvălia de antichităţi* sau din *Charlotte Summers* care să fie accentuat în asemenea măsură de zborul imaginar. Să fim transformaţi în vajnici aeronauţi — asta nu contribuie cu nimic la succesul celor două povestiri. Şi cu toate acestea, cele două zboruri din roman nu sînt nici măcar atît de proaste pe cît par. Dacă în momentul acesta, criteriul nostru este adecvarea la întreaga operă, sîntem nevoiţi să ne întrebăm ce înseamnă „întreaga operă“ cînd zeci de pagini au fost deja destinate comentariului. Nu receptăm aceste „intervenţii“ ca pe nişte izbucniri izolate; sînt treptele pe care le suim în familiarizarea noastră cu naratorii. În această privinţă intervenţiile în roman par mai puţin nişte izbucniri spontane decît pare discursul rostit de corul lui Shakespeare. Acel „Dickens“ pe care am ajuns să-l cunoaştem vorbeşte astfel; pînă şi tăişul cam grosolan al acestui umor nesofisticat şade bine la locul său în context — context oferit de restul strategiei sale narative explicite.

Dar ca să începem să vorbim despre un astfel de context şi despre relaţia pe care o stabileşte între narator şi cititor

înseamnă să depăşim cu mult noţiunea de funcţie cu care am lucrat pînă acum. Deşi funcţiile pe care le-am exemplificat ne-ar cere prin însuşi faptul existenţei lor să ne împotrivim încercării generale de a face să dispară comentariul, ele nu încep să explice efectele profunde obţinute de marii scriitori atunci cînd aceştia atrag atenţia asupra operelor lor ca literatură şi asupra lor ca artişti. Putem să începem să-i facem dreptate acestui efect doar examinînd minuţios relaţia care există între noi şi naratorii dramatizaţi, creditabili şi necreditabili.

NOTE

[1] Cartea a V-a, 1765—71. Pentru o discuţie în legătură cu relaţia dintre acest „Chaucer" şi persoana lui Chaucer, vezi Morton W. Bloomfield „Distance and Predestination in *Troilus and Criseyde*", P.M.L.A., LXXII (Martie, 1957), 14—26.

[2] Vezi de asemeni J. D. Salinger „Zooey" în *The New Yorker* (May 4, 1957), p. 33 pentru alte întrebuinţări în cursul naraţiunii a ceea ce naratorul lui Salinger numea „răul estetic al notei de subsol".

[3] New York, 1930, p. 8. Pentru o discuţie temeinică asupra metodelor şi avantajelor de a informa cititorii mai bine decît sînt informate personajele înseşi, vezi Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies* (Oxford, 1960).

[4] Prefaţă la *The Ambassadors*, în *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 317.

[5] Pentru o discuţie a rolului indispensabil pe care-l joacă faptul în roman, vezi Mary McCarthy „The Fact in Fiction", *Partisan Review*, XXVII (Summer, 1960), 438—58. Pentru o discuţie a neplăcerilor care pot rezulta din confuzia faptului sociologic şi a ficţiunii, vezi Geoffrey Wagner, „Sociology and Fiction", *Twentieth Century*, CLXVII (February, 1960), 108—14.

[6] *The Craft of Fiction* (London, 1921), pp. 157—58.

[7] „Romanul care mai beneficiază încă de Rezumatul nedisimulat nu are nici o scuză să folosească Rezumatul camuflat prost sub forma Scenei, atunci cînd trebuie să „tragă înapoi cu urechea ca să compenseze" (Robert Liddell, *Some Principles of Fiction*, London, 1953, p. 55). Un alt argument solid în favoarea Rezumatului auctorial poate fi găsit în Phyllis Bentley, *Some Observations on the Art of Narrative* (London, 1946).

[8] Pentru cel mai bun comentariu asupra rolului pe care-l joacă imprudenţa lui Tom şi a slăbiciunii care o însoţeşte, vezi: R. S. Crane „The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones" (*Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, pp. 616—47). Comentariul lui Crane asupra naratorului este la fel de util.

[9] „Billy Budd, Foretopman", în Melville's *Billy Budd*, ed. F. Barron Freeman (Cambridge, Mass., 1948), pp. 210—11.

[10] Jean Cocteau, *Thomas the Impostor*, în versiunea engleză a lui Lewis Galantiere (London, 1925), p. 99.

[11] Partea a IV-a, cap. II, concluzie (ed. Penguin 1943), p. 124.

[12] „Dans la maison d'Honoré, l'amour était comme le vin d'un clos familial; on le buvait chacun dans son verre, mais il procurait une ivresse que le frère pouvait reconaître chez son frère, le père chez son fils, et qui se répandait en chansons de silence. ... A Saint-Margelon, dans la maison de Ferdinand, cette solidarité dans le plaisir n'existait pas. Chacun cherchait son chemin d'amour dans une direction qu'il était seul à connaître. De toute la famille, il n'y avait que le vétérinaire à se préoccuper des secrets des autres, mais c'était pour les persécuter" (Paris, 1933, pp. 152—53).

[13] Comentînd asupra *Imoralului* publicat iniţial în 1921. Citatul meu face parte din introducerea la ediţia Knopf Vintage, 1954. În legătură cu programul general de retorică al lui Gide, vezi Kenneth Burke „Thomas Mann and André Gide", *Counter Statement* (New York, 1931), ed. a 2-a; Los Altos, Calif., 1953), pp. 92—106, text retipărit în antologia lui Zabel *Literary Opinion in America* (ed. revizuită New York, 1951).

[14] Pentru o excelentă apărare a judecăţilor explicite ale lui Cervantes, vezi Oscar Mandel „The Function of the Norm in Don Quixote", *Modern Philology*, LV (Februarie, 1958), 154—63.

[15] *Light in August* (New York, 1932, Modern Library ed. 1933), pp. 317, 323—24.

[16] Acest procedeu particular al obiectivării, limitarea artificială a naratorului care în alte privinţe se arată a fi omniscient, a fost anticipat de multe lucrări comice din secolele al şaptesprezecelea şi al optesprezecelea. Vezi, de exemplu, lucrarea anonimă (plagiind în mare măsură *Le roman burgeois* al lui Furetière) *The Temple Beau, or the Town Coquets* (London, 1754): „Nu am putut afla Nimic altceva despre Curtea care şi-o făceau în afara celor arătate aici în Public, şi chiar şi asta am cules-o din Auzite, încetul cu încetul. Şi (ca să nu *mint*) sînt chiar obligat uneori să ajut Povestea cu unele Presupuneri de ale mele" (pp. 29—30). „Dar din nefericire pentru noi, nu ştim nimic sigur despre

aceste Chestiuni" (p. 36). Vezi de asemeni Scarron *City Romance, Made English* (1671).

[17] Aş vrea să remarc faptul că naratorul din *Fraţii Karamazov* nu este întotdeauna atît de creditabil pe cît pare a fi aici. Un bun comentariu asupra utilizării naratorilor la Dostoievski este dat de Ralph E. Matlaw în *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique* (The Hague, 1957) în special pp. 36—41.

[18] *This Gun for Hire* (New York, 1955) pp. 55—56.

[19] [John Cleland?], *The History of Fanny Seymour* (London, 1753), pp. 60, 319.

[20] Vezi Paul Goodman. *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), p. 117: „În general, în orice poem în care comicul şi gravul sau alte calităţi etice sînt amestecate în permanenţă, se face cerută intervenţia sistematică a naratorului ca să îndrume lectura". Goodman este singurul autor întîlnit de mine care discută acest aspect al retoricii cît de cît pe larg". Vezi în special pp. 75—76, 117—24, 158—60, 223.

[21] În privinţa datelor relatate mă bazez în întregime pe excelenta Introducere şi Notele lui Cowley la *Tender in Three Novels of F. Scott Fitzgerald* (New York, 1953). Referirile la pagină au în vedere textul stabilit de Cowley. Interpretarea pe care o dă el valorii celor două versiuni publicate, cu care sînt în mare parte de acord, mi-a fost de asemenea utilă.

[22] *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (Boston, 1924), pp. 129—30. Vezi Joseph Warren Beach, *The Twentieth-Century Novel* (New York, 1932) pp. 359—65 pentru un bun comentariu asupra modificărilor pe care le operează Conrad în cronologie.

[23] Vezi de asemeni Arthur Mizener „F. Scott Fitzgerald: The Poet of Borrowed Time", *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920—1951*, ed. John W. Aldrige (New York, 1952), pp. 286—302, în special pp. 297—99. Eseul a fost publicat pentru prima dată în *Sewanee Review*, Iarna, 1946.

[24] Cea mai bună pledoarie în favoarea acestui tip de comentariu o constituie studiul lui W. J. Harvey „George Eliot and the Omniscient Author Convention" *Nineteenth Century Fiction*, XIII, (Septembrie 1958), 81—108. Ocupîndu-se de ceea ce el considera înşelătoarele „dogme" critice post-jamesiene ale naraţiunii impersonale, Harvey argumentează convingător susţinînd măiestria lui George Eliot în utilizarea comentariului. El îşi încheie eseul cu o pledoarie pentru o carte care ar depăşi distincţia „brută" dintre modalităţile jamesiene şi ne-jamesiene, o carte care ar putea aduce discriminări mai

subtile „prin folosirea judicioasă a istoriei literare, prin analiza procedeelor tehnice şi printr-un studiu mai atent al tipurilor de relaţii adoptate sau create între autor, cititor şi roman. Un astfel de studiu ar fi vast, complex, şi anevoios; dintr-o astfel de perspectivă eseul de faţă s-ar putea diminua la statutul de notă de subsol" (p. 108). Am citit pentru prima dată acest pasaj cînd cartea era aproape gata; în anumite privinţe am încercat să scriu o astfel de carte pe care Harvey pare s-o fi avut în minte. Înclinaţia mea de a permite izbutitului său eseu „să se diminueze la statutul unei note de subsol nu înseamnă, totuşi, că am pretenţia de a fi scris cartea pe care el o ceruse.

[25] Este interesant de remarcat ce importanţă mare au luat-o titlurile şi epigrafele în operele moderne, unde reprezintă adesea singurul comentariu explicit dat cititorului: *Portret al artistului în tinereţe*, *Fiesta*, *Timpuri ticăloase*, *Un pumn de ţărînă*, *Mîndră lume nouă*, *Dansul fînului*, *Zgomotul şi furia* — ciudate titluri pentru o literatură care răsare fără autor din valurile artei.

[26] London, 1928; ed. Penguin 1937, pp. 122—23.

[27] *The House of Fiction* New York (1950), p. 116.

[28] Este adevărat că au existat mulţi naratori conştienţi de sine în proza modernă, dar aproape toţi au fost dramatizaţi ca personaje fără credit care se deosebeau clar de autorii lor. Naratorii din *Dr. Faustus* şi *Sfinţii păcătoşi* de Thomas Mann, *Falsificatorii de bani* de Gide şi *Punct contrapunct* de Huxley, sînt toţi preocupaţi să aducă implicit laude mari operelor pe care ei înşişi le scriu, dar în ciuda acestor pretenţii, scriu opere destul de puternic diferenţiate de romanele propriu zise ale lui Mann, Gide şi Huxley.

[29] *The History of Charlotte Summers, The Fortunate Parish Girl* (London 1749?).

VIII

POVESTIREA SUB FORMA PREZENTĂRII: NARATORII DRAMATIZAŢI, CREDITABILI ŞI NECREDITABILI

„Şi acum, Cititorule, se cuvine să afli că din cît ai citit pînă aici poţi dezlega ce te poate aştepta pe viitor, şi cele ce am scris sînt de pe acum o mărturie a celor ce vor să urmeze, căci această Frîntură îţi spune ce Veşmînt vei avea... Cîţiva Cititori cîrcotaşi vor putea să Mă judece după Sine şi să socotească că am avut vreo pricină să mă gîndesc la povestea asta... Dar să-mi fie cu crezare Cititorule că n-a fost vorba de-aşa ceva şi o ţin morţiş că am dreptate". — FRANCIS KIRKMAN, *Orăşeanul fără noroc* (1673).

„Ajungînd aici, Bernard fu obligat să se oprească din lectura cărţii. Avea ochii împăienjeniţi... În sfîrşit, trebuie să ne urmăm şirul. Am spus toate acestea ca să primenesc puţin aerul dintre filele acestui jurnal. Acum că Bernard şi-a mai tras puţin sufletul, ne vom apuca iarăşi de el". — GIDE, *Falsificatorii de bani* (1925).

„Din întîmplare eroul nostru era un vlăstar de neam... şi încă ce neam. CITITORUL: Cum! dintr-o mansardă?! AUTORUL: Nu, pe legea mea!... Urmînd obiceiul ştiut al scriitorilor, de a face cunoscute unele lucruri legate de naşterea şi înrudirea eroului, trebuie să adăugăm că a plîns, a scîncit, a supt la sînul mamei, a dat afară ce-a înghiţit, s-a răz...iat şi şi-a dat în petic ca toţi ceilalţi copii". — EATON STANNARD BARRETT *Generalul Sedus, Romanţ eroi-comic-satiric şi burlesc* (1808).

„Astfel Iubite Cititorule, ţi-am făcut o Relatare fidelă a Călătoriilor mele timp de şaisprezece Ani şi mai bine de Şapte luni, în care nu m-am îndeletnicit atît de mult cu Împodobirea vieţii cît cu *Adevărul*. Aş fi putut poate precum alţii să te uimesc cu Poveşti ciudate şi nemaiîntîlnite; dar am preferat să dau Fapte în Modul şi Stilul cel mai simplu cu putinţă; deoarece ţelul meu de căpetenie a fost să-ţi dau Cunoştinţe şi nu să te distrez". *Călătoriile lui Gulliver* (1726).

NARATORI CREDITABILI CA PURTĂTORI DE CUVÎNT DRAMATIZAŢI AI AUTORULUI IMPLICAT

CARE ESTE CONTEXTUL intervenţiei naratorului lui Fielding în finalul la *Joseph Andrews*, cînd ne spune despre Fanny: „Cum să izbutesc, cititorule, să-ţi trezesc imaginea adevărată a acestei făpturi tinere şi minunate! ... ca pe patul nupţial să-i cuprinzi cu mintea toate darurile, tinereţea, sănătatea, prospeţimea, frumuseţea, simplitatea şi inocenţa, încearcă să-ţi imaginezi toate acestea în desăvîrşirea lor supremă şi vei avea în faţa ochilor icoana încîntătoare a lui Fanny". Este evident că o parte din context este stabilit prin comentariile anterioare. Dar dacă aşa stau lucrurile, cum se leagă acest nou context, constituit el însuşi de „intervenţii", de întreaga povestire? Şi ce să mai spunem de contextul şi mai larg, determinat de experienţa de pînă atunci a autorului şi a cititorului în materie de „romance?"

Se impune ca noţiunea de funcţie, cu care am lucrat pînă acum, să fie lărgită. Deşi comentariul s-a dovedit util în sensurile conturate mai sus, şi deşi nici un alt procedeu nu s-ar fi putut preta la fel de bine în cele mai multe dintre cazuri, este la fel de adevărat că examinarea acestor funcţii este doar un prim pas în explicarea forţei pe care o au marii comentatori. În *Don Quijote*, de exemplu, bucuria pe care o găsim citind comentariile diferiţilor naratori nu se poate desigur explica arătînd doar că un astfel de comentariu serveşte la intensificarea impresiei pe care o lasă aventurile cavalerului. Deşi acel rămas bun de la condei pe care şi-l ia Cid Hamete Benengeli este comparabil cu stilul comic care descrie despărţirea lui Don Quijote de cărţile sale, de viaţa însăşi, totuşi o astfel de paralelă nu izbuteşte să explice încîntarea desăvîrşită pe care o produce pasajul: „Aici vei rămîne, sus pe

polița zăbrelită, lîngă sîrma de aramă, o pană a mea nu știu de ești bine ascuțită ori nu, dar aici vei încremeni pentru multă vreme, de nu vor veni niște istorici înfumurați și nemernici să te ia jos și să te pîngărească ... Don Quijote nu s-a născut decît pentru mine și eu pentru el, sîntem unul și același, el cu fapta, eu cu pana, în ciuda prefăcătoriei lui Tordesillesque care a avut și poate va mai avea îndrăzneala să scrie cu o pană de struț, prost ascuțită, despre isprăvile viteazului meu cavaler ... [1]

Aici efectul se realizează prin îmbinarea mai multor elemente. Chiar și în simpla împodobire stilistică există o încîntare: istoria naratorilor intruși este plină de exuberanță pură a șuvoiului narativ, ca și cum povestirea însăși, oricît de bună ar fi, nu ar putea să ofere un cîmp de acțiune destul de larg pentru geniul autorului. Avem o parodie a operelor ficționale anterioare: depunerea armelor, a surlelor și trîmbițelor și renunțarea la recuzita romantică face parte din tradiția ridiculizată în *Don Quijote*. Dar e foarte limpede că cea mai importantă calitate în acest caz ține de cu totul altceva: naratorul s-a transformat într-un personaj dramatizat față de care reacționăm la fel ca față de alte personaje.

Naratori ca Cid Hamete, care pot vorbi în numele principiilor pe care se bazează acțiunea, pot deveni tovarăși de drum și călăuze care se disting net de minunile pe care trebuie să ni le arate. Admirația, dragostea, simpatia, fascinația sau venerația noastră — neexistînd doi naratori de acest fel care să ne influențeze exact în aceeași măsură — este mai intensă tocmai prin faptul că a devenit personală; povestirea în sine este o ilustrare dramatică a relației care se stabilește cu „alter ego“-ul autorului care în romanul strict impersonal este adesea mai puțin viu fiind doar implicat.

Această relație a fost puțin comentată de critici. Dar mărturisiri în această privință nu sînt greu de găsit. La începutul romanului lui Salinger *De veghe în lanul de secară* (1951) eroul la vîrsta adolescenței spune: „Ce m-ar da gata într-o carte isprăvită ar fi prietenia nemaipomenită cu scriitorul care a scris-o, așa, ca să-l poți suna la telefon oricînd ai chef“. Mulți cititori mai maturi au trăit același sentiment [2].

În ciuda neîncrederii pe care Henry James o manifestă față de vocea auctorială, nici chiar el nu poate rezista atrac-

ţiei exercitate de un mare scriitor locvace ca Fielding. După ce descrie deficienţele minţii lui Tom Jones compensate în parte de vitalitatea sa, James spune: „În comparaţie cu el autorul său — înzestrat *el* însuşi din belşug cu inteligenţă — are o capacitate atît de mare de gîndire pentru sine şi pentru lucrurile din jur încît îl vedem [pe erou] prin atmosfera caldă creată de moralismul său [lui Fielding] subtil şi venerabil, de umorul său subtil şi venerabil şi de stilul său subtil şi venerabil, care intensifică lucrurile şi face ca fiecare în parte să pară mai important“ [3].

Ar fi exagerat să numim această relaţie o relaţie de identificare aşa cum o numesc Paul Goodman şi H. W. Legget [4], dar se întîmplă uneori să ne supunem cu totul autorilor mari şi să ne lăsăm judecata să se confunde cu a lor. Supunerea noastră nu trebuie să fie dramatizată lăsînd libertate deplină vocii naratorului, dar numeroase comentarii îşi găsesc raţiunea de a fi tocmai prin faptul că se pun în slujba sa. Multe comentarii care par exagerate dacă sînt privite prin perspectiva îngustă a unor principii funcţionale devin perfect justificabile ca un stimulent pentru senzaţia pe care o avem de a călători cu un tovarăş demn de încredere, un autor care se luptă sincer pentru a nu-şi nedreptăţi materialul. George Eliot, de exemplu, ne face în permanenţă complice la lupta pe care o dă pentru adevăr chiar în detrimentul frumuseţii şi a plăcerii. „«Acest preot din Broxton este mai rău ca un păgîn!» aud exclamaţia unuia dintre cititorii mei «Ar fi fost mult mai edificator dacă l-ai fi pus să-i dea lui Arthur cîteva sfaturi cu adevărat spirituale! I-ai fi putut pune în gură cele mai minunate lucruri — ca şi cum ar fi citit o predică»“. Povestea lui *Adam Bede* (1859) se întrerupe cîteva pagini, pentru a răspunde „criticului meu imparţial“. „Desigur, aş fi putut să fac acest lucru, dacă aş fi socotit că suprema datorie a romancierului este să înfăţişeze lucrurile aşa cum n-au fost şi nu vor fi niciodată“. Dar „grija [ei] cea mai mare este să evite astfel de descrieri arbitrare, şi să ofere o imagine a oamenilor şi lucrurilor aşa cum s-au oglindit ele în mintea mea“. Chiar dacă oglinda are „defecte“, se simte „tot atît de îndatorată să relateze pe cît de exact cu putinţă în ce constă acea oglindire, ca şi

cum ar relata cele întîmplate sub jurămînt de pe banca martorilor". În afara contextului astfel de cuvinte pot părea exagerate, chiar lăudăroase. Dar în context pot fi convingătoare. „Şi astfel mă mulţumesc să-mi spun povestea simplu, fără să încerc să fac lucrurile să pară mai frumoase decît sînt, netemîndu-mă de nimic mai mult ca de minciună, care în ciuda strădaniilor noastre este într-adevăr de temut. Minciuna este atît de lesnicioasă, adevărul atît de anevoios" [5]. Este evident că una din funcţiile acestui pasaj este să ne aducă aminte că Preotul este o prezenţă mai convingătoare decît portretul său idealizat. Dar cea mai importantă funcţie este aceea de a ne cîştiga de partea autorului cinstit, receptiv, puţin cam stîngaci poate, dar cu siguranţă integru, care se străduieşte din răsputeri să evite inexactitatea.

Chiar şi intervenţia cel mai stîngaci formulată poate fi răscumpărată prin faptul că ne comunică cît de profund se preocupă naratorul de ceea ce face. Concluzia degradantă la *Billy Bud* de Melville, de exemplu, ne atrage atenţia asupra problemelor acute ale autorului şi în felul acesta ne ajută să-i iertăm orice defect aparent. „Simetria formelor care poate fi atinsă în romanul pur nu poate fi realizată atît de uşor într-o naraţiune care ar avea de-a face din principiu mai puţin cu fabula decît cu realitatea. Adevărul spus fără înconjur va avea întotdeauna suprafeţe zgomotoase... Deşi s-ar cuveni ca povestea să se termine odată cu viaţa sa, o urmare nu ar fi nelalocul său. Trei capitole scurte vor fi de ajuns" (p. 274, cap. XXIX).

Dostoievski este neîntrecut în a crea impresia că naraţiunea face parte integrantă din desfăşurarea luptei propriu zise. Atunci cînd spune că „nu se simte destul de priceput" pentru sarcina covîrşitoare care-l aşteaptă, rezultatul este că ne face să nu ne îndoim nici o clipă de priceperea sa. Tendinţa de a se identifica pe sine şi slăbiciunile sale cu cele ale eroului este deosebit de eficace. În *Dublul* apare un pasaj satiric izbutit pe tema zădărniciei dorinţei autorului de a zugrăvi o lume eroică, în care eroul său se străduieşte în mod tot atît de inutil să se ridice [6].

„FIELDING" DIN TOM JONES

Încerci un sentiment de frustrare atunci cînd abordezi critic asemenea efecte, deoarece acestea nu pot fi relevate cititorului care nu le-a trăit ca atare oricît de numeroase ar fi citatele sau rezumările subiectului, tot nu este posibil să se arate, în cît de mare măsură personalitatea autorului implicat afectează modul nostru de a recepta întregul. Tot ce putem face este să examinăm cu atenţie o operă ca *Tom Jones* analizînd în termeni statici ceea ce la orice lectură izbutită se percepe în succesiuni dinamice asemenea acţiunii înseşi [7].

Deşi personalitatea dramatizată a lui Fielding ne ajută să punem cap la cap multe părţi din *Tom Jones* care altfel ar putea părea fără legătură, şi deşi îndeplineşte o serie de alte funcţii, din punctul de vedere al strictei funcţionalităţi merge puţin prea departe: multe din comentariile sale nu se referă la nimic altceva în afara cititorului şi autorului însuşi. Dacă vrem să pledăm în favoarea calităţilor artistice ale acestei cărţi, trebuie să explicăm cumva aceste elemente „exterioare". Şi acest lucru nu este greu de făcut, totuşi, dacă ne gîndim la efectul intimităţii pe care am dobîndit-o asupra receptării cărţii ca întreg. Dacă urmărim pînă la capăt manifestările doar aparent gratuite ale naratorului, lăsînd de o parte povestea lui Tom, descoperim treptat creşterea unei intimităţi între narator şi cititor, a cărei istorie are o intrigă de sine stătătoare şi un deznodămînt propriu. În capitolul introductiv la ultimul volum, naratorul explicitează acest deznodămînt, sugerînd un interes distinct faţă de „istoria" raporturilor sale cu cititorul. Acest interes necesită desigur unele explicaţii, dacă vrem să afirmăm că *Tom Jones* este o operă de artă unitară şi nu jumătate roman jumătate eseu.

> Am ajuns acum, cititorule, la ultima etapă a lungii noastre călătorii. Şi, fiindcă am călătorit împreună de-alungul atîtor pagini, se cuvine să ne purtăm ca nişte tovarăşi de drum care au petrecut mai multe zile laolaltă într-o diligenţă, şi care, lăsînd de-o parte ciondănelile şi micile animozităţi care s-ar fi putut ivi

> pe parcurs, se împacă de obicei la sfîrşit şi se urcă pentru ultima oară în trăsură veseli şi bine dispuşi.

Acest rămas bun se întinde pe mai multe paragrafe şi uneori tonul zeflemitor care apare în cea mai mare parte a cărţii este abandonat: „Şi acum, prietene, profit de această ocazie (cum nu voi mai avea alta) ca să-ţi doresc din inimă numai bine. Dacă ţi-am fost un tovarăş plăcut, îţi jur că asta mi-am şi dorit. Şi dacă te-am jignit cu ceva, crede-mă că n-am făcut-o dinadins".

Poate că este exagerat să folosim termenul de „intrigă secundară" pentru a descrie istoria relaţiei dintre noi şi acest autor. Este neîndoielnic faptul că „viaţa" naratorului şi cea a lui Tom Jones prezintă mult mai puţine paralelisme decît ne-am aştepta dacă ne gîndim la cele mai multe intrigi şi intrigi secundare. În *Regele Lear*, soarta lui Gloucester accentuează prin paralelism soarta lui Lear. În *Tom Jones* „intriga" raporturilor noastre cu Fielding — naratorul nu-şi află nici un precedent în povestea lui Tom. Nici în sfera peripeţiilor, nici măcar în cea a succesiunii evenimentelor în afara familiarităţii şi intimităţii crescînde care se încheie printr-un rămas bun. Şi mai tot ce admirăm sau gustăm la narator este în cele mai multe privinţe complet diferit de ceea ce ne place la eroul său.

Şi totuşi se produce într-un fel o consonanţă a celor două elemente dramatizate. Tom se abate de la standardele naratorului atunci cînd dă de bucluc, dar în acelaşi timp purtarea lui Tom este întotdeauna în concordanţă cu cele mai importante din principiile sale. Nu numai că ne asigură mereu că inima lui Tom se află la locul cuvenit, dar prezenţa sa validează atît adecvarea morală cît şi cea literară a existenţei lui Tom. Pe măsură ce înaintăm în roman pe urmele naratorului, văzîndu-l pe Tom scufundîndu-se încet, încet, pierzînd după toate aparenţele protecţia lui Allworthy, iubirea Sofiei ca şi controlul asupra bunei cuviinţe, simţim pentru el ceea ce R. S. Crane, numea „analogul comic al fricii" [8]. Iar familiarizarea noastră crescîndă cu versiunea dramatizată realizată de către Fielding în privinţa sinelului propriu produce un gen de analog comic al creditului pe

care îl acordă drept-credinciosul din viaţa reală unei providenţe binevoitoare. Şi asta nu numai fiindcă ne promite un sfîrşit fericit. Într-o lume imaginară în care nici un personaj nu este înţelept şi bun în acelaşi timp — nici chiar Allworthy, deşi a-toate-chibzuitor nu ne oferă un model de perspicacitate — autorul se află în permanenţă pe scenă ca să ne reamintească prin înţelepciunea şi bunăvoinţa sa, cum ar trebui şi cum ar putea să fie viaţa omului. Mai mult, autoportretul său ne dezvăluie o existenţă îmbogăţită de cunoaştere vastă a culturii literare şi o minte cu o mare capacitate creatoare — calităţi ce nu s-ar fi putut transmite niciodată atît de bine prin simpla lor manifestare fără a recurge la comentariul asupra materialului dramatic din care este alcătuită povestea lui Tom.

Pentru cititorul care devine prea conştient de pretenţiile autorului la virtuţile absolute, efectul poate să se piardă. Purtarea autorului poate să apară ca o simplă poză. Pentru cititorul care se concentrează asupra acţiunii principale, naratorul asumă totuşi rolul unui cor semnificativ şi stimulator. Înţelepciunea, învăţătura şi bunăvoinţa sa sînt calităţile care străbat universul cărţii, şi se interpun prin modulaţii comice între exagerările îngăduinţei sentimentale şi ale dezaprobării dispreţuitoare şi care într-un fel răscumpără lumea de ipocriţi şi nătărăi în care evoluează Tom.

Ne putem imagina, poate, un etalon mai înalt de virtute, înţelepciune şi învăţătură decît cel al naratorului. Dar pentru cei mai mulţi dintre noi el izbuteşte să atingă cea mai înaltă cotă cu putinţă din lumea sa — şi pentru moment, cel puţin şi din lumea noastră. El nu încearcă să scrie pentru vreo altă lume, iar pentru aceasta găseşte măsura justă între prea multă şi prea puţină pietate, bunătate, învăţătură şi înţelepciune practică [9]. Cînd ne apropiem de despărţire, în momentul în care ştim că-l vom pierde, iar el foloseşte termeni care ne fac parcă să traversăm hotarul spre moartea însăşi, descoperim, dincolo de plăcerea pe care ne-o face modul său hîtru de a-şi lua rămas bun, ceva din senzaţia pe care o încercăm la pierderea unui prieten apropiat, a unui prieten care ne-a făcut un dar de nepreţuit. Darul pe care ni-l lasă — cartea aceasta — îl reprezintă tocmai pe el. Pe măsură ce scria cartea, autorul şi-a creat acest eu.

Cartea şi prietenul sînt unul şi acelaşi lucru. „Căci oricît de scurtă ar fi perioada întruchipărilor mele, ele vor supravieţui mai mult ca sigur autorului lor infirm şi operelor slabe ale contemporanilor săi abuzivi". Era oare Fielding într-adevăr infirm cînd scria această frază? Nu are nici cea mai mică importanţă. Nu ne interesează Fielding, ci naratorul creat pentru a vorbi în numele său.

IMITATORII LUI FIELDING

S-ar putea crede că imitarea unor astfel de efecte directe este o treabă destul de uşoară. Desigur oricine poate la fel de bine juca acest joc. Dar printre sutele de încercări de a crea naratori similari, se numără cu mult mai multe eşecuri decît reuşite.

Cea mai evidentă cauză a eşecului apare în momentul în care există o discrepanţă considerabilă între pretenţiile de strălucire intelectuală ale autorului şi lipsa de valoare a poveştii prezentate. În *Tom Jones* există o reciprocitate uimitoare între pretenţie şi realizare, în vreme ce mulţi imitatori s-au lăudat că vor oferi un banchet, neservind decît resturi. Structura excelentă a aventurilor lui Tom Jones, trama în înţelesul capacităţii pe care o are întreaga povestire de a ne impresiona [10] este proba de foc a pretenţiilor nedisimulate ale naratorului. E firesc ca cei mai mulţi autori cărora li s-a părut firesc să imite diferite procedee de intervenţie narativă nu aveau resursele necesare pentru a susţine pretenţiile lor olimpiene.

Dar mai există două tipuri de nereuşite mai relevante în analiza retoricii romanului. Prima indică o lacună în caracterul autorului implicat. Un autor care intervine în povestire trebuie să fie interesant; trebuie să ducă o existenţă demnă de un personaj. Şi în sute de opere de la Fielding încoace, minţi plate au produs purtători de cuvînt plaţi care-şi accentuează platitudinea încercînd să pară sclipitori. Marii naratori de acest gen par a fi într-o măsură atît de mare, nişte simpli flecari, încît clevetitorii de rînd au încercat adesea să creeze mari naratori.

Sarah, sora lui Fielding, de exemplu, şi-a schimbat radical metoda narativă sub influenţa lui *Tom Jones*. În lucră-

rile pe care le-a publicat în anii 1740 (*David Simple*, *Guvernanta* etc) intervenţiile sînt puţine, şi personalitatea implicată a naratorului care, deşi în mare e plicticoasă şi greoaie, este destul de ştearsă pentru a nu fi stînjenitoare. Pe urmele lui *Tom Jones*, însă, a început să se ocupe de experimentarea unor noi tehnici narative, de exemplu în *Strigătul* (1754) şi *Vieţile Cleopatrei şi Octaviei* (1757), şi în special tehnica intruziunii. Deşi nu am putea afirma că opera sa în totalitatea ei s-a deteriorat prin aceasta, încercările ei de a realiza efecte similare celor lui Fielding au eşuat lamentabil. Spiritele pe care le face naratorul sînt stîngace, şi înţelepciunea sa neconvingătoare. În *Contesa de Dellwyn* (1759), în locul autoportretului cuceritor al lui Fielding ni se oferă o etalare pretenţioasă de cunoştinţe minore, lipsite de sens. În locul capitolelor introductive din *Tom Jones*, destul de scurte şi pline de miez, ni se oferă o prefaţă de patruzeci şi trei de pagini insuportabil de lungă şi confuză în care Sarah Fielding discută despre toate problemele literare care-i vin în minte recurgînd la citate ample din Bossu şi din „Un bătrîn gentleman de gust". În locul întreruperilor cu adevărat amuzante ale lui Fielding, ni se oferă o analogie puerilă a „Diferitelor Umori" care pot fi găsite în locurile publice (Cartea a II-a, cap. VI) şi o colecţie de locuri comune despre literatură. Personajele literare „sînt în mare măsură agreate sau repudiate, în funcţie de gradul de Familiarizare a Cititorului sau Publicului cu ele. Domnia sa *Foppington* şi Sir *Fopling Flutter*, prin simpla lor Menţionare în Program puteau oricînd, odinioară să atragă o mulţime de Spectatori la Teatru; dar Specia asta de Fanfaroni este tot atît de demodată ca şi Costumele în care-şi făceau apariţia". Şi încheie un lung paragraf asupra acestui subiect în speranţa ca „personajul pe care mă pregătesc să-l prezint să nu se afle într-o Situaţie atît de ingrată, încît să fie considerat o fiinţă pe care nimeni nu o ştie; ci să fie recunoscut ca o veche cunoştinţă barem de cel puţin o Parte din Lume" (Cartea a II-a, cap. VIII).

Pretenţia sa de a fi realistă formează un contrast interesant cu intruziunile pline de haz ale fratelui ei care vizează acelaşi efect. Comentînd asupra prudenţei sexuale a lui Bridget Allworthy, Fielding afirmă: „Într-adevăr, am observat (deşi ar putea părea inexplicabil pentru cititor) că această

strajă a prudenţei ca şi gărzile instruite, este întotdeauna gata la datorie, acolo unde pericolul este mai mic. Dar în mod josnic şi laş părăseşte adesea fiinţele rare după care tînjesc, oftează şi se sting de dor, bărbaţii făcînd totul ca să le prindă în mreje; în schimb stă întotdeauna în preajma acelor foruri superioare, pentru care sexul opus manifestă un respect mai distant şi temător şi pe care nesperînd cred, niciodată într-un succes nu îndrăznesc să le asalteze vreodată" (Cartea I, cap. II). Îngîmfarea se întemeiază pe aceleaşi considerente: personajele mele au la bază observarea exactă a moravurilor reale. Şi vocea este sigură de sine, ironică, fără însă să-şi piardă din adresă.

Ceea ce spun acum poate părea o simplă tautologie: naratorii interesanţi sînt interesanţi. Dar lucrurile nu sînt atît de simple pe cît par; unii naratori interesanţi exercită o anumită funcţie în operele lor pe care nimic altceva n-ar putea-o îndeplini. Nu sînt doar adecvaţi contextului, deşi acest lucru este esenţial [11].

Iniţial au izbutit şi mai izbutesc încă să-şi convingă cititorii că sînt un oracol grăitor. Sînt călăuze creditabile nu numai pentru lumea din romanele în care apar ci şi pentru adevărurile morale din lumea exterioară cărţilor. Comentatorul care eşuează în această modalitate este cel care emiţînd pretenţii de omniscienţă, îşi dă la iveală numai prostia şi prejudecăţile [12].

TRISTRAM SHANDI
ŞI PROBLEMA COERENŢEI FORMALE

Al treilea tip de greşeală este mult mai răspîndit şi în acelaşi timp mai greu de analizat: este vorba de lipsa coerenţei formale. Aşa cum am încercat să arăt în capitolul V, unele calităţi urmărite ca scop în sine pot să interfere cu alte calităţi şi efecte, şi în tradiţia naratorilor intrusivi, fie ei omniscienţi sau necreditabili, întîlnim sute de cărţi în care un interes izolat în acest stil intrusiv interferează cu alte efecte. Acele calităţi acordate de mari naratori pot, atunci cînd sînt urmărite ca scop în sine, să modifice sau să distrugă operele, pentru care naratorii sînt evident inventaţi spre a le servi.

Multora dintre critici, *Tristram Shandy* li s-a părut unul dintre cele mai nefericite exemple de acest tip. „Nebunia“, „simpla ciudăţenie“ sau „ghiveciul de hîrburi“ care au luat cu asalt Anglia şi Continentul european în 1760 au fost de la început clasificate, printre altele drept o curiozitate literară. Oare este vorba pur şi simplu doar de un roman comic, stivuit de-a valma, în care bufoneriile lui Walter, Toby şi Tristram devin şi mai obscure prin comentariul narativ decît în oricare alt roman comic? Oare poate fi vorba de o colecţie de eseuri speculative şi sprinţare în maniera lui Montaigne, la care glazura anecdotică este mai vîrtos aşezată decît i s-ar fi părut necesar lui Montaigne? Sau este vorba de o satiră în tradiţia *Poveştii unui poloboc* a lui Swift, incluzînd „tot ceea ce“, după cum spune Sterne, „mi se-aşterne în cale mai vrednic de şagă“. Chiar şi numeroşii critici care au acordat recent operei o unitate proprie, croindu-şi drum încrezători printre meandre şi întorsături, prin aparentele digresiuni care se dovedesc a fi „progresive“, prin involuţiile şi supraetajările de scheme narative, nu s-au dovedit capabili să ajungă la un acord cu privire la genul cărţii cu care au de-a face [13].

Independent de poziţia de pe care încercăm să interpretăm o astfel de carte, cheia misterioasei sale coerenţe formale pare să se afle în primul rînd în rolul jucat de povestitor, de Tristram, naratorul dramatizat. Într-un anume fel el însuşi este subiectul principal comentînd elemente care nici n-ar fi fost disparate dacă n-ar fi fost mintea împrăştiată a lui Tristram. Dubla sa alegaţie — că ştie şi în acelaşi timp nu ştie ce are de gînd — nu face decît să expliciteze ceea ce este foarte clar pentru noi de la început pînă la sfîrşit: că într-un anume sens ne oferă un roman ca toate celelalte şi că în acelaşi timp romanul său este altfel decît celelalte. O foarte mare parte a cărţii este formată din discuţii despre corvezile scriitoriceşti şi despre relaţia retorică cu cititorul:

> În mai puţin de cinci minute îmi voi fi aruncat pana în foc... — Am de mîntuit vreo zece lucruri în acest timp — Am să dau nume unui lucru — să deplîng un altul — să sper altul... şi unul de plată. — De asta

numesc acest capitol, capitolul LUCRURILOR — şi capitolul meu următor acestuia, adică, primul capitol al volumului meu următor, dacă am să am zile, va fi capitolul meu despre FAVORIȚI, asta pentru ca să asigur un soi de legătură între operele mele.

Lucrul de care mă plîng e că m-au înghesuit atît de avan lucrurile, că n-am fost în stare să intru în acea parte a operei mele, spre care, tot timpul, am rîvnit cu atîta dorință sinceră; adică în campanii, dar mai cu seamă în amorurile unchiului Toby, ale căror evenimente sînt de o natură atît de singulară şi de o manieră atît de cervantică, că dacă reuşesc s-o învîrt astfel, ca să transmit doar aceleaşi impresii fiecărui alt creer, ale căror simple iviri mi-l excită şi pe-al meu — pe legea mea că îşi va croi drum în lume cartea, cu mult mai bine decît a reuşit stăpînul ei s-o facă mai-nainte — O *Tristram! Tristram!* de s-ar putea doar odată determina aceasta — creditul, ce te va însoţi ca autor, va contrabalansa multe rele ce ţi s-au întîmplat ca om. ... Nici nu-i de mirare că simt atîta ghes să mă agăţ de amorurile astea — Îs bucăţica cea mai bună a povestirii mele! (Vol. IV, Concluzie).

Ce gen de carte ni se oferă? Este oare „relatarea“ menită să fie retorică în sprijinul realizării efectelor dramatice? Care este de fapt subiectul dramatic în accepţia lui James? (Vezi cap. IV de mai sus)? Dacă am încerca să stabilim în *Tristram Shandy* o analogie, să zicem cu temperamentul şi povestea lui Isabel Archer din *Portretul unei doamne*, la ce concluzii am putea ajunge? Să fie vorba de succesiunea temporală riguroasă care începe cu rănirea unchiului Toby la asediul oraşului Namur în 1695 şi se sfîrşeşte cu — ei bine, cu ce? Ne aflăm deja în încurcătură. Se termină oare întîmplările cu ultima dată menţionată în carte, cînd Tristram se descrie stînd în faţa pupitrului într-o jiletcă purpurie şi într-o pereche de papuci galbeni, în această „zi de 12 august, 1766“, „o împlinire cît se poate de tragi-comică“ a profeţiei tatălui său potrivit căreia nici nu va gîndi, nici nu va acţiona asemenea oricărui alt pui de om? Putem oare spune că aceasta este o întîmplare în procesul scrierii cărţii, în timp ce ase-

diul oraşului Namur este o întîmplare în cadrul „subiectului" tratat în acea scriere? Care anume este ultimul eveniment în dezvoltarea „obiectului dramatic"? Episodul nădragilor din Cartea a VI-a? În nici un caz întîmplările din ultimul capitol, care au loc cu patru ani înainte de naşterea lui Tristram. Sau poate călătoria lui Tristram ajuns la vîrsta maturităţii, prin Europa? Dar aceasta este de fapt o digresiune în *scrierea* cărţii, care face parte din aceeaşi succesiune de întîmplări care duce la momentul în care Tristram stă la pupitru scriind acea carte ciudată care derivă din caracterul său, care la rîndu-i derivă din teoriile tatălui său, teorii care...

Naratorul dramatizat ajunge aici să se confunde cu ceea ce narează. Idealul lui James, al unei urzeli neîntrerupte care să cuprindă atît subiectul cît şi expresia, a fost într-un fel întrezărit cu mai mult de un secol înainte — şi încă într-o operă care lasă impresia unei dezorganizări totale!

TREI TRADIŢII FORMALE: ROMANUL COMIC, CULEGEREA ŞI SATIRA

Pentru a hotărî exact ce reprezenta Tristram, să ne aruncăm privirea asupra a trei dintre predecesorii săi. Deşi această carte nu este menită să fie un studiu istoric, întîmplarea face ca istoria naratorilor dinainte de Sterne să prezinte pentru noi, pe linia a trei tradiţii literare majore, problemele esenţiale ale contrastului dintre forma dramatică şi retorica naraţiunii. În mare tradiţiile corespund, aşa cum e de aşteptat, celor mai populare trei ipoteze ale formelor întîlnite în romanul *Tristram Shandy:* romanul comic dislocat; culegerea edulcorată de eseuri filozofice şi satira amestecată.

Chiar dacă vreunul din romancierii dintre 1749 şi 1760 ar fi fost capabil să creeze genul de acţiune comică monumentală realizată de Fielding, mulţi dintre ei ar fi înăbuşit trama comică potenţială prin zăboviri necugetate asupra şăgălniciilor care la el sînt controlate atît de bine. Una dintre cele mai revelatoare opere în acest sens este *Charlotte Summers, norocoasa din parohie* publicată anonim la un an după *Tom Jones* [14]. Naratorul pretinde a fi „primul vlăstar în

Descendenţa poetică, a mult renumitului Biograf al lui Joseph Andrews şi Tom Jones" (p. 3). Dar deşi se află „puternic Tentat să imite toate Mişcările acestui gentleman" (p. 4) şi deşi copiază într-adevăr numeroase procedee explicite din *Tom Jones*, relaţia retorică faţă de trama comică a tinerei din parohie este foarte diferită. Autorul nu face decît să exploateze o modă trecătoare a intruziunilor, şi deşi îşi face treaba destul de bine într-o anumită măsură, rezultatul este o dezorganizare de cel mai înalt grad cum ar spune criticii, maniera începînd să rivalizeze cu subiectul.

Uneori caracterul dramatic al relatării constă într-un dialog între „Eu" şi un „Cititor" cu care cititorul autentic se poate cît de cît identifica. Cel mai adesea este un dialog între „Eu" şi un cititor ipotetic, ridicol care este un personaj la fel de comic ca oricare altul din roman". „Fantele Thoughtless" şi „nostima Miss Pert" şi „cărunta Dnă. Sit-her-time" şi „Dick Dapperwit" intervin permanent cu „patimă" pentru a se plînge de poveste sau de purtarea personajelor. Cel mai ciudat exemplu al acestei dramatizări independente a relatării este îndrăzneaţă mostră de prostie în legătură cu o pereche de „cititori", Dra. Arabella Dimple şi servitoarea ei Polly: „Rogu-vă, Doamnă, de un' să-ncep, îndoit-a Coniţa mea colţul unde a rămas? — Nu, proasto, nu l-am îndoit, de asta e împărţită în capitole cartea tocmai ca să curme obiceiul ăsta atît de urît". Încearcă amîndouă din răsputeri să-şi amintească locul: „Acum că mă gîndesc, nu-mi ceru Autorul să-mi amintesc că am rămas la Sfîrşitul — cred că era capitolul şase. Dă mai departe la capitolul şapte, s-aud cum sună". Polly citeşte: „«Capitolul şapte Moartea veveriţei Scumpei noastre Dna. Fanciful...» ". Dşoara Dimple întrerupe: „Stai, fată, citeşti prea repede; nu înţeleg o Vorbă din ce spui... nu cred că am ajuns atît de departe — Uită-te în urmă la Sfîrşitul Capitolului unde nătîngul de Autor ne invită să tragem un Pui de somn, şi aminteşte-ţi unde a rămas — Hei, doamnă, am găsit: iată. După cum am spus Doamna, autorul spune"... (I, 68—69). Servitoarea citeşte concluzia capitolului patru, un pasaj pe care cititorul l-a întîlnit cu cîteva pagini mai înainte. Apoi continuă să citească cu glas tare vreo şaisprezece pagini, după care naratorul intervine: „Dar Cititorul trebuie să reţină că *Polly*,

servitoarea *D-rei Dimple* citeşte în tot răstimpul ăsta. A ajuns să citească pînă Aici, cînd uitîndu-se la Stăpîna ei o vede adormită buştean... E timpul să încheiăm acest Capitol de vreme ce o adoarme pe nostima D-ră. Dimple“ [15].

Asemenea pseudo-cititori sînt opuşi autoportretului elaborat al naratorului, pe jumătate clovn, pe jumătate oracol care este doar vag înrudit cu autorul presupus. E ca şi cum autorul ar fi hotărît în mod deliberat să-l imite pe „Părintele F—g“ numai în părţile capricioase, luînd în serios, spre deosebire de Fielding „Doctrina după care un Autor, în ciuda oricărei Instanţe critice, are un Drept absolut de a divaga cînd şi cum îi place şi de a se delecta pe sine şi pe cititorii săi cu cei vine în minte pe moment, chiar şi atunci cînd nu are nici o Legătură cu Subiectul în discuţie“. (I, 28—29). Nu mai e nevoie să spunem că urmînd această doctrină sărmana fată din parohie este adesea uitată zeci de pagini în şir, aşa cum nu se întîmplă niciodată cu Tom Jones. Ceea ce se vrea a fi un roman comic, a fost fărămiţat de fapt în bucăţele de intervenţii sprinţare [16].

Un efect complet diferit se obţine prin sugerarea unor capricii similare în operele unei a doua tradiţii, cea a autoportretelor mai degrabă organice decît destructive, exemplificată cel mai bine de Montaigne. Într-un lung şir de cărţi care duc spre Eseurile lui Montaigne, depărtîndu-se totodată de ele, Sterne a întîlnit comentarii elaborate şi năstruşnice ca scop în sine, mai mult sau mai puţin în contradicţie cu interesul narativ. Cartea lui Montaigne, o colecţie de păreri despre una sau alta, plină de divagaţii, îşi datorează coerenţa dramatică, atît cît o are autoportretului constant inconsecvent, în postura sa de scriitor, iar acel „Montaigne“ care transpare este tot atît de fascinant ca oricare erou romanesc. Ca şi Tristram, ne spune multe lucruri despre trăsăturile sale fizice şi morale destul de multe pentru a justifica pretenţia de „a se zugrăvi pe sine“. Dar ne oferă mai mult decît atît: un raport pas cu pas asupra felului în care este scrisă cartea pe măsură ce este elaborată şi astfel un portret detailat al caracterului său ca scriitor: „M-am prezentat pe mine Mie însumi ca Temă şi Subiect de discuţie. Este singura Carte de acest fel în lume, şi de o Factură frenetică şi extravagantă; nimic nu este mai demn de Remarcat

decît Extravaganța acestei Întreprinderi, căci unui Subiect atît de van și frivol nici cel mai bun Meșteșugar din lume nu ar fi putut să-i dea o formă vrednică de Laudă" (II, 85) [17]. El ia în discuție cu lux de amănunte calitățile sale de om nepriceput care pornește să scrie o carte care să fie mai adevărată decît cărțile altor oameni". Fantezia și Judecata sa nu fac decît să bîjbîie în întuneric" iar el scrie „în funcție de ceea ce îi trece întîmplător prin Minte". (I, 214). Are „din fire un stil Comic și familiar, dar este un stil special, nepotrivit afacerilor Publice, și ca și limba pe care o vorbesc, prea compact, abrupt, singular și neobișnuit" (I, 398). Ca și Tristram Shandy, care-și urmează condeiul oriunde îl va duce, el lucrează „fără premeditare, sau plan, primul cuvînt îl naște pe al doilea și tot așa pînă la sfîrșitul capitolului" (I, 400). El își apără digresiunile exact în maniera lui Tristram. „Acest amestec reprezintă o părticică din Subiectul meu. O iau razna, dar asta mai mult din licență decît din greșeală. Fanteziile mele se succed, dar uneori la mare distanță, și se privesc, cu o căutătură piezișă... îmi place un Marș Poetic în salturi și sărituri..." (III, 348—49).

El anunță, prefigurînd profeția lui Tristram cu privire la cele patruzeci de volume, că va purcede „fără trudă" și fără încetare cît va exista pe lume Hîrtie și Cerneală" (III, 263). Și ca și Tristram polemizează frecvent și îndelung cu presupușii săi cititori: „Bine îmi vor spune unii, dar acest proiect de a face din persoana unui om subiectul scrierilor sale nu ar fi într-adevăr scuzabil [decît] în cazul Bărbaților iluștri și valoroși... E cît se poate de adevărat, trebuie să mărturisesc și știu prea bine că un Negustor nu va catadicsi să-și lase lucrul pentru a da Atenție unui om de rînd... Alții au fost încurajați să vorbească despre sine, deoarece au găsit că subiectul era valoros și fertil; *eu*, dimpotrivă, sînt cu atît mai îndrăzneț, cu cît Subiectul este atît de sărac și steril, încît nu pot fi bănuit de Paradă" (II, 541, 542).

Efectul total al acestei discuții despre postura sa de nou tip de scriitor, nu poate fi sesizat dacă nu recitim cartea pentru a urmări anume această problemă, în nici un caz nu poate fi redată prin citate. Este important însă să recunoaștem că unica pretenție a lui Montaigne cu privire la realizarea coerenței formale se susține chiar pe acel material

pe care mulţi romancieri moderni care se respectă l-ar respinge automat ca destructiv şi ne-artistic. Poate că mai bine de o cincime din această operă este alcătuită din comentarii.

E adevărat că nu este un roman; nu există un raport narativ în *Eseuri*. Dar tocmai din acest motiv oferă o ocazie excelentă pentru a studia comentariul atunci cînd nu are altă funcţie decît cea de a fi el însuşi. Mai mult, dacă ne uităm cu atenţie la acel „Montaigne" care răsare din filele acestei cărţi, nu se poate să nu respingem orice distincţie superficială între roman, biografie sau eseu. Acel Montaigne care apare în carte nu este oricît ne-am încorda imaginaţia cîtuşi de puţin adevăratul Montaigne, etalîndu-se în aceste pagini fără să ţină seama de „detaşarea estetică". În ciuda nesfîrşitelor şi repetatelor sale revendicări „de a mă prezenta Memoriei dumneavoastră, aşa precum mă aflu" (II, 718), îl surprindem mărturisind adesea transformările sale intime. Expresii ca „atît cît mi-a îngăduit respectul faţă de public" se găsesc aproape în fiecare declaraţie a intenţiei de a se zugrăvi pe sine. „Plămădind acest Chip după asemănarea mea, am fost de atîtea ori constrîns să mă temperez şi să mă adun într-o ţinută potrivită, încît este într-adevăr vorba de o Copie care s-a format cumva singură. Dar zugrăvindu-mă pentru alţii, mă înfăţişez într-o lumină mai bună decît cea care-mi este proprie" (II, 543). „Şi acum, atît cît permite simţul Decenţei, îmi dezvălui în cele ce urmează înclinaţiile şi simpatiile ..." (III, 329). „Şi astfel un om trebuie să se adune şi să se ajusteze pentru a apare în public ..." (II, 75). Şi într-adevăr, se adună şi se ajustează: nu e nevoie să-i investigăm biografia pentru a şti acest lucru, noi care am învăţat să citim dincolo de distorsiunile şi ajustările unor naratori lucizi ca Proust, Gide, Huxley şi Mann.

Tocmai acest personaj romanesc creat este acela care adună laolaltă întregind gîndurile risipite. Departe de a răvăşi materialele altminteri coerente, aşa cum se întîmpla în cazul comentariului intrusiv în *Charlotte Summers* în această operă el conferă unitate — deşi una contingentă — unui tot care altfel ar fi insuportabil de confuz. Şi în lungul şir de opere de după Montaigne, Sterne ar fi putut găsi efecte similare[18].

A treia influenţă asupra lui Shandy, pe care însă trebuie să o tratez pe scurt, se poate întîlni în nenumărate satire şi compoziţii burleşti, de la Rabelais, la Erasmus şi Swift pînă la o mulţime de lucrări populare în deceniile imediat premergătoare lui *Tristram Shandy*. De vreme ce intenţia retorică a acestor scrieri este evidentă pentru fiecare cititor, funcţia purtătorilor de cuvînt dramatizaţi, fie ei nebuni, tîlhari, sau înţelepţi este de obicei foarte limpede; nimeni nu-i învinuieşte de incoerenţă delirantă. Cu toate acestea operele scrise în această tradiţie se apropie în unele privinţe şi mai mult decît *Charlotte Summers* şi *Eseurile*, de „noutatea radicală" din *Tristram Shandy*. În timp ce în romanele comice care folosesc un narator lucid, organizarea povestirii însăşi era de obicei independentă de intervenţiile naratorului, în lucrări ca *Povestea unui poloboc*, naratorul ocupă un loc mult mai central: ca şi în *Tristram Shandy* caracterul său modifică însuşi planul lucrării, esenţa succesiunii de la un capitol la altul. Atunci cînd la Swift „intervine" condeierul de pe uliţa scribilor, calitatea intruziunii este radical diferită de tot ce s-a văzut pînă atuni; chiar dacă exact aceleaşi cuvinte fuseseră folosite de naratorii din *Charlotte Summers* şi *Povestea unui poloboc* în primul caz ar fi vorba de o intervenţie autentică în chestiuni mai importante, iar în celălalt „intruziunile" ar face ele însele parte din efectul de ansamblu. După cum *Tristram Shandy* este o carte năstruşnică, aşa cum pare datorită vieţii şi concepţiilor omului despre care este vorba, tot aşa *Povestea unui poloboc* istorisită de scrib (diferită de cea a lui Swift) pare o poveste îngrozitor de sărăcăcioasă din cauza presupuselor concepţii literare şi a obiceiurilor intelectuale pe care cartea le condamnă[19]. „Autorul" este de fapt principala ţintă a satirei.

UNITATEA LUI *TRISTRAM SHANDY*

Dacă considerăm romanul *Tristram Shandy* din perspectiva acestor tradiţii, observăm că elemente aparţinînd tuturor celor trei direcţii contribuie la unitatea operei, care are un gen de tramă comică, fie chiar dislocată; ne oferă o vedere de ansamblu consecventă a unei minţi inconsecvente; şi este produsul hazliu în totalitatea sa a unui narator fantast de tipul diacului de pe uliţa scribilor. Comentariul este des-

tructiv numai într-una din aceste privinţe; în celelalte două, prezentarea dramatică a actului scrierii este factorul esenţial de coeziune.

Dar combinînd cele trei tradiţii, Sterne a creat ceva într-adevăr nou fiindcă Tristram, spre deosebire de Montaigne încearcă realmente să spună o poveste, dificultăţile sale ca scriitor constituie în sine o formă de tramă, lucru care n-ar fi fost posibil în cazul lui Montaigne. Deşi această acţiune submineazā acţiunea comică pe care pretinde s-o relateze, cele două sînt de fapt interdependente, ca şi povestea lui Swift despre cei trei fraţi şi a naratorului de pe uliţa scribilor care o redă. Şi totuşi, spre deosebire de *Povestea unui poloboc*, procesul de scriere a cărţii, nu pare să fie dezvăluit doar în scopul de a face haz pe seama altor scriitori şi a concepţiilor lor; în ciuda numeroaselor pasaje satirice, care apar ici şi colo, acţiune de scriere a cărţii în cazul lui Tristram pare să depăşească, întocmai ca în cazul marilor acţiuni comice din *Tom Jones* sau *Don Quijote*, orice intenţie satirică, pare să se constituie în ultimă instanţă într-un obiect ce trebuie gustat în sine: satira subordonîndu-se efectului comic şi nu invers.

Complexitatea acestei acţiuni comice se relevă mai bine dacă distingem două aspecte ale caracterului lui Tristram: cel ridicol şi cel plăcut. Pe de o parte, de vreme ce Tristram este responsabil de cele mai multe din greutăţile sale, acţiunea sa este ca în cazul oricărei acţiuni comice tradiţionale văzută de spectatori care sînt mai bine informaţi decît personajul. Efectul de ironie dramatică este asemănător celui pe care-l sesizăm atunci cînd Tartuffe îi face curte soţiei lui Orgon, ştiind, spre deosebire de Tartuffe, că Orgon se află sub masă: motiv pentru care rîdem de el, anticipînd demascarea comică. Pe de altă parte, deoarece Tristram este în cele mai multe privinţe admirabil, sîntem de partea lui. El se găseşte în faţa unor piedici de netrecut pe care le întîlnim cu toţii — natura timpului, natura imponderabilă a gîndirii noastre şi natura animalică a omului care zădărniceşte toate eforturile noastre de a atinge un ideal.

În primul din aceste aspecte, neputinţa lui Tristram este fără scăpare. Sterne îşi plasează eroul de patruzeci şi unu de ani, plin de ifose la pupitru în biroul său, ca pe o scenă,

îmbrăcîndu-l într-un costum neobişnuit şi făcîndu-l să împroaşte cu cerneală în timp ce scrie. Viaţa sa a fost ireparabil compromisă de stîngăcia cu care a fost adus pe lume, de zdrobirea nasului la naştere, de încurcătura botezării şi de o sumedenie de alte dezastre specifice gospodăriei lui Shandy. Cu un astfel de om, anticiparea unei catastrofe comice este desigur mult diferită de cea din romane comice ca *Tom Jones* sau chiar *Charlotte Summers*. Deşi ne aşteptăm să vedem nenorocirile din ce în ce mai încurcate ale tînărului Tristram şi ale unchiului său Toby, aşteptăm cu şi mai multă nerăbdare peripeţiile narative tot mai încîlcite ale lui Tristram devenit adult. Cu alte cuvinte devine tot mai puţin probabil ca povestea să fie dusă la bun sfîrşit. Şi în acelaşi timp este tot mai probabil că povestea pe care doreşte s-o spună va fi spusă, de vreme ce din punctul său de vedere se bucură de succes după succes. În final, descoperim un lucru pe care l-am bănuit de mult: „Dumnezeule! exclamă maică-mea, despre ce e vorba în povestea asta? — Despre un COCOŞ şi un TAUR răspunse Jorick — Şi una dintre cele mai bune pe care le-am auzit vreodată". Un „anticlimax" de un comic jalnic şi asta după atîtea promisiuni grozave. Şi, totuşi, cu cît examinăm mai atent această ultimă parte cu atît ne dăm seama mai bine că a izbutit din plin să spună povestea pe care o avea în minte, aşa ridicolă cum pare.

Relatarea istorisirii sale este comică în sine, în primul rînd pentru că nimic din natura subiectului, considerat ca materie a unui roman comic convenţional, nu motivează toată această complexitate. Haosul este declanşat în mod deliberat. Atît Sterne cît şi cititorul sînt convinşi de la început pînă la sfîrşit că prezentarea întîmplărilor într-o simplă înlănţuire cronologică n-ar putea lua mai mult de o sută de pagini. Avem de fapt doar două filoane narative: zămislirea lui Tristram, naşterea, botezul, circumciziunea şi episodul nădragilor şi curtea pe care unchiul Toby i-o face văduvei Wadman. Cele două filoane sînt balansate cu îndemînare pe parcursul celor nouă cărţi, şi cartea a noua încheie elegant ceea ce Tristram ne-a spus în repetate rînduri, că e „bucăţica cea mai aleasă", povestea pe care „s-a grăbit" tot timpul s-o spună despre cum şi-a dobîndit unchiul Toby modestia făcîndu-i curte Văduvei[20]. Ironiile care acţionează împotriva

lui Tristram se bazează pe contrastul între această simplitate fundamentală şi haosul fantastic în care Tristram o preschimbă. Este limpede că, pentru a sluji acest contrast, pe cît de mare va fi simplitatea şi pe cît de intricată complexitatea aparentă, cu atît va părea mai amuzantă naraţiunea lui Tristram. Avem de-a face de fapt cu o operă despre care putem spune că nu va avea decît de cîştigat de pe urma unui comentariu masiv.

Dar sînt aspecte ale acestei strădanii de a scrie cartea care-l obligă pe cititor — mai cu seamă pe cititorul modern — să-i ţină partea. Cele două fire ale povestirii sînt la urma urmei simple, numai dacă le considerăm ca material pentru un roman tradiţional. Dacă un scriitor cinstit încearcă realmente să redea, aşa cum face Tristram, realitatea interioară, întreg adevărul despre modul în care viaţa şi opiniile sale sînt legate între ele şi faţă de adevărul însuşi, va fi pus în dificultate; de fapt bătălia este pierdută de la bun început. Totuşi sîntem convinşi că efortul este semnificativ, chiar dacă este lipsit de speranţă. În comparaţie cu toate artificiile folosite în romanele convenţionale pentru a eluda problema relaţiei dintre lumea romanului şi cea reală, efortul lui Tristram pare plin de nobleţe; noi cei care am învăţat lecţia lui Ford şi a altora (vezi cap. II mai sus) despre valoarea supremă a realităţii am putea supraestima eforturile lui Tristram şi astfel pierde o parte din ridiculizarea urmărită de Sterne. Oricum, însă, oricît de umoristic ar fi zugrăvită nu putem să nu simpatizăm cu eforturile sale, de a dezvălui esenţa ascunsă a fenomenelor, care întotdeauna se sustrage o clipă mai înainte ca artistul s-o poată surprinde. Dacă citim cu înţelegere discuţia lui Henry James despre aceste probleme cum putem să-i refuzăm aceeaşi înţelegere şi lui Tristram? „Este un adevăr general că relaţiile nu se opresc nicăieri, şi problema de excepţie cu care este confruntat artistul este să traseze veşnic, după o geometrie proprie, cercul în interiorul căruia ele par să se împlinească în mod fericit“[21]. Nimeni nu ştie mai bine ca Tristram ce vrea să spună James, şi uneori prezentarea propriei probleme pare o parodie după James. Este interesant, de exemplu, să ne dăm la o parte şi să privim pe cei doi maeştri ai intensificării luptîndu-se cu problema redării timpului.

> Această veşnică problemă a timpului este aşadar pentru romancier o prezenţă permanentă şi formidabilă; insistînd întotdeauna pe efectul scurgerii îndelungate şi al trecerii, pe „trecutul sumbru şi abisal" în temeiul adevărului, pe efectul comprimării, al compoziţiei şi formei în temeiul organizării literare. Este într-adevăr o chestiune care poate să-i îngrozească pe cei mai slabi de înger, ducîndu-i la omisiuni şi mutilări, deşi panica ar fi într-adevăr mult mai curpinzătoare în cazul în care conştiinţa generală a dificultăţilor ar fi mai puternică[22].

Acel suflet tare, Tristram, la fel de conştient de dificultăţi ca şi James pune problema în termeni întrucîtva mai concreţi:

> Luna asta mi-s cu un an mai bătrîn pe cît fusei acu o duzină de luni la vremea asta; şi ajungînd, după cum observarăţi, aproape de mijlocul celei de a patra cărţi — şi nu mai departe de prima zi a vieţii mele — e cum nu se poate mai limpede că mai am de scris tocmai acu preţ de trei sute şaizeci şi patru de zile, faţă de atunci cînd m-am aşternut pe scris; aşa că în loc să înaintez în opera mea, asemeni scriitorului obişnuit, cu cît am meşterit pînă acum la ea — dimpotrivă, mă trezesc zvîrlit îndărăt cu nu ştiu cîte cărţi — şi de-ar fi să fiu cu fiece zi a vieţii tot atît de înghesuit ca în asta — şi de ce n-aş fi? — şi de-ar fi să-mi ia învoielile şi părerile despre ele tot atîtea descrieri — Şi adică la ce bun să le scurtez? după această potriveală trăi-voi de 364 ori mai iute pe cît scriu — Urmează de-aici, cu voia înălţimilor voastre, că de ce scriu mai cu spor, de aia va trebui să scriu mai mult — şi ca atare, cu cît luminăţiile voastre citi-veţi mai mult, cu atît avea-veţi luminăţiile voastre mai mult de citit ... oricît şi orişicum aş scrie, şi cît aş năvăli în miezul lucrurilor, după povăţuiala lui Horaţiu — nu mă voi ajunge niciodată din urmă — cît m-aş biciui şi m-aş mîna din urmă de tare, în ăl mai rău caz îmi voi birui pana— şi o zi mi-ajunge să umplu două cărţi— şi două cărţi mi-ajung pentru un an întreg [Cartea IV, cap. XIII].

Este adevărat că Sterne şi cititorul, împărtăşesc doar parţial soarta lui Tristram; faptul că şi în această privinţă Tristram s-a hotărlt să meargă mai departe decît Sterne sau James ar considera că e rezonabil, face parte din comedie. Dar Sterne trebuie să facă faţă, ca şi cititorul, unei lumi haotice alunecînd prin timpul fugar, o lume care ameninţă încercarea artistului de a-i fi fidel cu spectrul scufundării în acest haos. Aproape că nu e de mirare că criticii moderni au încercat să explice întreaga carte ca pe o luptă dusă cu timpul sau ca pe un efort de înălţare din realitatea contingentă într-o lume mai adevărată. Cartea reprezintă mai mult decît atît, dar curajoasa figură a micului excentric prefigurează mulţi naratori moderni — la Joyce, Proust, Huxley, Gide, Mann şi Faulkner, printre alţii — care dramatizează mesajul lui James dînd lupta fără speranţă a cititorului împotriva timpului.

Este evident că ar fi absurd să vorbim despre eliminarea comentariului din arsenalul naratorului care se află în plină luptă. Lupta transpare *în* comentariu; relatarea a devenit reprezentare. Fiecare remarcă este o acţiune; fiecare digresiune devine „progresivă“ într-un sens mult mai adînc decît cel pe care-l urmăreşte Tristram atunci cînd se făleşte cu propulsarea mai departe a povestirii sale.

COMENTARIUL BUN SAU RĂU DE TIP SHANDIAN

După ce Sterne şi-a extins comentariul din punt de vedere cantitativ şi calitativ pînă cînd a ajuns să domine întreaga carte creînd un nou tip de unitate, diferite aspecte din *Tristram Shandy* au fost imitate în nenumărate lucrări, la început într-un număr foarte mare, reducîndu-se apoi la un debit anemic dar persistent de opere pentru a culmina cu avalanşa de naratori lucizi în secolul XX[23].

Din nou diferenţa calitativă între bun şi rău, ca şi în cazul naraţiunii creditabile, nu poate fi uşor ilustrată prin fragmente. O intervenţie nechibzuită într-o operă înţeleaptă poate produce o formă specială de delectare; o intervenţie nechibzuită într-o operă nechibzuită nu poate decît să ridice la pătrat impresia de plictiseală.

Unele intervenţii din romanul *John Buncle* de Thomas Amory (1756), de exemplu, nu ar fi foarte nelalocul lor în *Tristram Shandy*: „Am prea puţine motive de a pretinde că există ceva extraordinar în gîndirea mea, deoarece talentul meu este zăbavnic şi aidoma celui care domneşte în păturile mai joase ale oamenilor de litere; totuşi strădania mi-a fost mare: întreaga mea viaţă a fost dedicată lecturii şi meditaţiei şi, cu toate acestea am întîlnit atîtea femei la vremea mea care, cu foarte puţină erudiţie, m-au depăşit într-o sumă de privinţe". (p. 274). Este suficient să pui cîte o liniuţă ici şi colo şi să faci întorsătura frazei mai vie, şi pasajul ar putea trece drept al lui Tristram. Dar atunci cînd ştim din context că pasajul nu are nici o valenţă ironică, că este menit să aducă o laudă directă a puterii de înţelegere a femeilor, devine amuzant într-un sens pe care Amory nu-l avea în vedere. Pe de altă parte, multe din intervenţiile condeierului de pe uliţa scribilor în *Povestea unui Poloboc* de Swift sînt stupide la maximum. Deşi o lectură atentă relevă pretutindeni geniul lui Swift, nu ar fi greu de găsit destul de multe porţiuni întinse, care citite ca atare ar fi la fel de plate ca şi cele ale lui Amory:

> Sper, ca atunci cînd Tratatul meu va fi tradus în Limbi Străine,) aşa cum fără Mîndrie îndrăznesc să afirm Că Truda în adunarea materialului, Fidelitatea expunerii şi marea Utilitate a acestuia pentru Public îşi merită pe bună dreptate o asemenea Răsplată), respectabilii Membri a mai multor Academii de peste hotare, în special cei din *Franţa* şi din *Italia*, vor accepta favorabil aceste umile Propuneri în vederea Propăşirii Ştiinţei Universale.... Şi astfel continui cu multă Mulţumire Sufletească la gîndul Emulaţiei, de care datorită Strădaniilor mele se va bucura întreg Rostogolul Pămîntului.

Aici naratorul se arată a fi plicticos şi năsăbuit, dar cartea pe care o „scrie" este mare în parte datorită contrastului între rolul său şi cel al autorului implicat.

Două condiţii ale succesului pot fi aşadar adecvarea la context şi utilitatea în cadrul acelui context.[24] Dar deşi

necesare, acestea nu-i vor asigura succesul. Am putea numi zeci de nereuşite în care comentariul este adecvat şi funcţional exact în acelaşi sens ca şi în *Tristram Shandy*. În toate aceste opere naratorul dramatizat pretinde să ne dea o anumită poveste şi în realitate ne oferă alta; foarte multe dintre ele abundă în detalii comice în legătură cu venirea pe lume a eroului şi cu modul în care caracterul său determină tipul de carte pe care-l scrie. Toţi aceşti naratori intervin în poveştile lor evidente, „după bunul plac" pentru a-şi expune părerile şi a face caz de spiritul şi excentricitatea lor. S-ar putea realiza o descriere exactă a obiceiurilor lor mentale care i-ar face să pară identici. Am putea pretinde atunci că am descoperit un adevărat gen literar am putea formula reguli stilistice pentru autorul intrusiv pe care toţi comentatorii potenţiali vor trebui să le urmeze. Dar cum să explicăm faptul că tocmai acele cuvinte rostite de un narator cu mare efect vor părea superficiale şi inadmisibile cînd sînt rostite de un alt narator care încearcă să obţină exact acelaşi tip de efect? Ce reguli am putea formula pentru a determina care dintre următoarele trei pasaje provin dintr-o „carte mare" — care se află într-adevăr pe lista editurii University of Chicago Press — şi care din cărţi ce au fost aproape complet şi pe bună dreptate uitate? Am modificat numai cîteva nume proprii.

> 1. Şi acum de vreme ce i-am introdus în intimitatea talentului şi modului meu de lucru îi rog pe toţi criticii existenţi sau numai posibili să-şi stăpînească toate animozităţile de care se ştiu capabili în legătură cu *Viaţa şi Opiniile* pe care am de gînd să le scriu. Eu însumi nu ştiu deocamdată mai mult decît omul de pe Lună, ce-o să iasă din această *Viaţă* şi din aceste *Opinii*; dar dacă presupunem (pentru a evita imputarea de auto-mulţumire), că vor merita ceva mai mult decît o tratare dispreţuitoare din partea criticilor, cred că se cuvine să-i avertizez că din momentul în care încep să citească acest paragraf pot să se considere, cu învoirea mea, autorizaţi şi aleşi pentru a-şi pregăti armele obişnuite şi de zile mari spre a le extermina, dacă le stă în putere să o facă; cît despre bunăvoinţa lor, n-o pun cîtuşi de puţin la îndoială ...

2. Uitîndu-mă, din urmă, de la sfîrşitul ultimului capitol şi urmărind cu privirea urzeala celor scrise pînă acum, socot necesar să fie inserate pe această pagină şi pe cele cinci care urmează, o cantitate considerabilă de material eterogen, pentru a menţine acea balanţă între înţelepciune şi nebunie, fără de care o carte nu ar putea rezista mai mult de un an: şi nici nu e de ajuns o sărmană digresiune, abia furişată acolo (pentru care doar aşa, de dragul numelui, un om şi-ar vedea la fel de bine de drum pe şoseaua cea mare); dacă e să fie o digresiune, e nevoie de una năstruşnică, pe un subiect năstruşnic în care nici calul nici călăreţul nu pot fi prinşi decît prin ricoşeu. Singura greutate este mobilizarea forţelor necesare acestei acţiuni; FANTEZIA este capricioasă — VORBA DE DUH nu trebuie să fie căutată — iar GLUMA (tîrfă cumsecade cum este) nu va veni la prima strigare, chiar dacă i s-ar aduce un imperiu la picioare — Cel mai bun lucru pe care poate să-l facă un om este să-şi spună rugăciunile ...

3. Viaţa mea este o continuă digresiune din Leagăn pînă în Mormînt, aşa a fost înainte de-a mă naşte şi aşa va fi şi după ce voi fi oale şi ulcele — poveste la care am năduşit scriind cea mai bună parte a acestor şapte ani; şi izbutind acum cu multă trudă şi strădanie, Răspundere şi Grijă s-o duc la bun sfîrşit, gata pentru Tiparniţă, trimit dintîi acest Prin Volum prin Poştalion, pentru a pălmui şi a împroşca pe toţi în jur (dacă i-ar aţine calea Criticii) pentru a face Loc şi celorlalţi Frăţiori care vor veni. Numele meu este TRISTRAM SHANDY, alias — Îmi stătea în vîrful Limbii şi dacă mi-a ieşit, iacă, am retezat-o ...

Mare Laş cum mă ştiu ar fi încăput nici eu nu ştiu cîte bucăţele ale Leului în Lucrarea mea, şi pe cît de mic mi-este trupul, Străbunicul meu ar fi putut să descindă dintr-o Balenă sau dintr-un Elefant. Vă amintiţi Povestea Cîinelui care a omorît Pisica, care a mîncat Şobolanul — căci îmi place să Ilustrez Problemele Filozofice cu Exemple comune spre folosul acelei pături mai neştiutoare de pe Lume — de ce tocmai aşa aici ... dar sînt îndreptăţit să gîndesc (*ca între*

> *Prieteni*) că dacă era ceva în treaba asta, cele mai multe din Bucăţelele Leoaicei s-au risipit *aiurea*, în altă Ramură a Familiei; şi că mai degrabă Oaia şi Blîndul Miel sau alte fiinţe nevinovate de soiul acesta s-au Rătăcit în Lucrarea mea.

Chiar şi cititorul care cunoaşte stilul lui Tristram suficient de bine, pentru a recunoaşte că este al doilea dintre cele trei, ar fi pus în încurcătură dacă ar fi să demonstreze nu numai superioritatea acestuia asupra celorlalte două, dar şi pretenţia de a fi o operă mare în contrast cu meritata uitare în care au căzut celelalte. Cu toate acestea sursa celei dintîi, *Viața și opiniile lui Bertram Montifichet Esq.* (1761) este o imitaţie nefericită aproape imposibil de citit cinci pagini la rînd. *A treia Călătorie în jurul Lumii sau o bibliotecă de buzunar* (1691) de John Dunton deşi mult superioară lui *Montfichet* este insuportabil de plicticoasă dacă o comparăm fie cu *Eseurile lui Montaigne* pe care le imită adesea fie cu opera lui Sterne din care împrumută cu nemiluita.

Este greu de formulat o descriere generală a scopurilor şi tehnicilor din *Tristram Shandy* care să nu se potrivească exact pentru celelalte două opere. De ce atunci opera lui Sterne este superioară nu numai în efectul de ansamblu ci chiar şi în textura de rînd cu rînd şi remarcă cu remarcă, în momentul în care reintroducem comentariile în context? Sterne cunoştea răspunsul, cel puţin parţial. „M-am apucat, după cum bine vezi, a-mi scrie nu numai viaţa ci şi părerile, nădăjduind şi chibzuind că înţelegîndu-mi firea şi felul de muritor ce sînt, putea-vei, prin una, să le guşti mai din plin şi pe celelalte: şi pe măsură ce mă vei întovărăşi mai departe, cunoştinţa noastră prinzînd abia acum cheag va rodi în bună învoire, iar aceasta, de nu va cădea nici unul din noi în vreo greşeală, va chezăşui o prietenie trainică — O diem praeclarum! şi atunci nimic din toate cîte s-au abătut asupra-mi nu vor mai părea nevrednice de luare-aminte, nici istorisirea lor nu va plictisi“ (Carte I cap. VI).

Ceea ce ştim despre caracterul său, face într-adevăr ca tot ceea ce are vreo tangenţă cu el să pară vrednic de a fi discutat. Prietenia noastră este într-un sens mai desăvîrşită decît o prietenie reală, deoarece ştim tot ceea ce se poate

şti despre Tristram şi vedem lumea cu ochii lui. Interesele noastre coincid, şi stilul său este folosit de aşa manieră într-un context mai larg încît reuşeşte să-i dea viaţă; în această privință relația noastră este mai mult o identificare decît o prietenie, în ciuda numeroaselor împrejurări cînd „păstrăm distanța" față de el. Montfichet încearcă fără prea multă tragere de inimă să obţină aceleaşi efecte, dar cu sărmana Mătuşă Dinah, Unchiul Dick, Pastorul Yorrick (sic) şi a Doctorului Rantum, el îşi învăluie comentariul cu umbre care vin din partea unui om vrednic de dispreţ. Dacă „nimic din ceea ce are tangenţă" cu Tristram „nu va fi socotit neînsemnat", tot ceea ce are vreo legătură cu Montfichet este întinat, fie că e vorba de Unchiul său al cărui sex e echivoc, fie că e vorba de filozofia lui Descartes sau a lui Locke; ne aflăm astfel în situaţia de a judeca fiecare detaliu independent, fără să primim lumina unei străluciri generale. Don Rainophilus, naratorul lui Dunton, este într-un fel mai reuşit, dar caracterul său nu poate să facă faţă sarcinii pe care a primit-o; spiritul său este palid, înțelepciunea adesea nechibzuită, pretenţiile sale de a fi cu un pas înaintea celui mai ager cititor sînt frecvent contrazise de capacitatea noastră de a-i prevedea mişcările cu mult înainte.

Dar Tristram rămîne Tristram.

> Tare aş mai fi vrut ca tăică-meu sau maică-mea sau şi mai bine ca ambii părinți, căci deopotrivă erau datori în această privinţă, să fi fost cu luare aminte la cele ce făceau în clipa zămislirii mele; de-ar fi cumpănit numai cîte depindeau de purtarea lor de atuncea;— că nu doar facerea unei Fiinţe cugetătoare atîrna în balanţă, ci pînă şi aleasa alcătuire şi căldura trupului ei, poate chiar şi felul gîndurilor şi boiul minţii; — şi, pe cît de potrivnică le-ar fi fost credinţa, chiar şi petrecerile ce aveau să-i însoţească căminul ar fi putut să-şi capete amprenta de pe urma toanelor şi înclinărilor ce vor fi precumpănit atunce: — De-ar fi cîntărit şi chibzuit ei numai toate lucrurile astea, şi de-ar fi purces în consecinţă, — sînt cît se poate de convins că aş fi făcut cu totul altă impresie în lume, decît aceea pe care cititorul o va avea probabil în legătură cu mine. — Credeţi-mă, oameni buni, nu-i puţin lucru acesta

> după cum îmi pare că socotiţi; — cu toţii auzita-ţi, aş zice, de sevele firii ce urcă dinspre tată spre fiu... Ei bine, credeţi-mă, pe cuvîntul ...

Şi îl credem pe cuvînt, dar numai din cînd în cînd, şi ambiguităţile fermecătoare care rezultă de aici ne lărgesc permanent perspectiva asupra posibilităţilor romanului.

Dar Sterne ne lărgeşte şi perspectiva asupra problemelor romanului. Nu-l credem pe cuvînt chiar tot timpul; dintre toate problemele pe care cititorul lui *Tristram Shandy* le împărtăşeşte cu cititorul de romane moderne, problema judecăţii relativ nedemne de încredere este cea mai importantă.

Ne întunecă drumul, cu toate confuziile sale, făcîndu-l nesigur. Istoria naratorilor necreditabili de la *Gargantua* la *Lolita* este de fapt plină de capcane pentru cititorul neprevăzător, unele dintre ele anodine, dar altele extrem de primejdioase sau chiar fatale.

Să examinăm dificultăţile care apar în următorul pasaj simplu, scris de strămoşul lui Tristram „Don Kainophilus, alias Evander, alias Don John Hard-Name“ din *Călătorie în jurul lumii*:

> — dar *ah Măicuţă*, oh *Maică scumpă*! de ce m-ai părăsit? De ce-ai plecat atît de repede, de ce te-ai *dus* aşa curînd — *Dădacele sînt nepăsătoare*, triste Făpturi nepăsătoare; şi vai, tînărul *Evander* ar putea să se vateme în Leagăn dacă tu mori ... Moartea ta mă duce la *Casa plîngerii* —îmi strică *Plăcerile* toate, îmi împrăştie *tot ce-mi mai rămîne* ... mă osîndeşte, mă distruge, face din mine un *Martir*, şi-mi face chiar Mintea s-o *ia Razna* din nou cum au luat-o înainte Picioarele: — Dar la ce folosesc toate astea — de-aş putea aduce toate *Bocitoarele din Irlanda* ... să urle şi să să se tînguie deasupra Mormîntului ei şi tot nu ar putea s-o învie din morţi — căci murise ... — Dacă mă-ntrebaţi ce-a fost vă voi răspunde că a fost o *Femeie* şi totuşi cu mult mai presus, un *Înger*.

Este oare acest sentimentalism în mod deliberat comic? Poate. Dar este greu de stabilit. Nu există nici un indiciu direct pentru asta. Contextul este el însuşi prea echivoc, deşi panegiricul care urmează pe o pagină întreagă pare în

multe privințe sincer. Chiar dacă ne dăm osteneala să ne informăm asupra biografiei lui Dunton ca să descoperim că mama lui Evander, așa cum este descrisă în *Călătorie* și așa cum apare în *Viața și păcatele mele*, și din alte surse corespunde întru totul mamei lui Dunton, cu date și trăsături care se apropie cît mai mult de realitate ca într-o obișnuită autobiografie serioasă, și tot nu am putea fi pe deplin siguri. Dificultățile pe care le întîmpinăm în determinarea detașării autorului în astfel de opere comice sînt, pe scurt, similare dificultăților pe care le avem citind o bună parte din romanele serioase de la James încoace. Odată ce autorul s-a hotărît să dispară fără urmă[25], sarcina cititorului care încearcă să determine cam cît de departe s-ar putea afla este într-adevăr dificilă. Deși naratorul se poate împotmoli adesea, cititorul va sesiza acest lucru numai dacă instinctul său pentru ceea ce este sănătos la minte și zdravăn se dovedește mai treaz — adică mai apropiat de cel al autorului dispărut — decît cel al naratorului. Atrăgînd asemenea procedee ambigui în chiar fluxul central al romanului, Sterne a dezvoltat o formă de receptare ce se bazează pe puterea superioară de judecată a cititorului, necesară pînă atunci doar în cazul scrierilor esoterice și a unor forme de satiră ironică[26].

Forma extremă pe care o îmbracă această nouă atribuție a cititorului apare oriunde se manifestă tensiunea dintre efectul compasiv generat de intimitatea cu naratorul său, sau reflectorul, și efectul de distanțare generat de acele trăsături pe care le deplîngem. Așa cum am văzut în *Tristram Shandy*, ori de cîte ori naratorul dezvăluie o greșeală, greșeala în sine ne inhibă sau cel puțin ne face să rîdem de el, în timp ce actul mărturisirii cinstite ne atrage.

Acest efect dublu și uneori contradictoriu, constituie una din temele majore ale Părții a treia. Dar înainte de a ne îndrepta atenția spre romancierii moderni impersonali care au avut de luptat cu această problemă, ar trebui să examinăm mai atent una din reușitele timpurii privitor la controlul distanței. Fiind vorba de o operă în care protagonistul ce se dezvăluie urmează să primească în același timp atît iubirea cît și judecata noastră, romanul *Emma* de Jane Austen se impune de la sine.

NOTE

[1] Citat reprodus după versiunea engleză realizată de Samuel Putnam (New York, 1949).

[2] Vezi, de exemplu (1) Clayton Hamilton *Materials and Methods of Fiction* (London, 1909): „Mulţi cititori revin mereu la romanul *Familia Newcome* nu atît pentru plăcerea de-a vedea înalta societate londoneză cît pentru plăcerea de a-l vedea pe Thackeray contemplîndu-o" (p. 132); (2) G. U. Ellis, *Twilight on Parnasus: A Survey of Post-war Fiction and Pre-war Criticism* (London, 1939): „Nu era o simplă figură de stil faptul că *The Times* îl asemuia [pe Dickens] unui prieten apropiat. Îl întîlnim în fiecare carte, mergînd legănat în pas cu noi ... pînă cînd ne molipsim de buna sa dispoziţie. ... Cînd după ce ne reculegem, descoperim că lumea sa este în mare măsură imaginară, el rămîne ca o prezenţă vie alături de noi, ca cineva care ne e foarte drag" (p. 121); şi (3) Harold J. Oliver „E. M. Forster: The Early Novels", *Critique*, I (Summer, 1957), 15—32: „Metoda narării omnisciente ... ar putea fi într-adevăr cea mai indicată atunci cînd personalitatea autorului joacă un rol important în lucrare. Acesta este cazul lui Forster" (p. 30).

[3] Prefaţă la *Prinţesa Casamassima*, p. 68.

[4] „În roman ne identificăm cu autorul omniscient" (Goodman, *Structure of Literature* [Chicago, 1954], p. 153). „Este într-adevăr adevărat că cititorul de romane se identifică cu autorul povestirii mai degrabă decît cu personajele" (H. W. Legett: *The Idea in Fiction* [London, 1934], p. 188).

[5] *Adam Bede*, Cartea a II-a, cap. XVII, „În care povestirea mai zăboveşte o clipă". W. J. Harvey are obiecţii la acest tip de intervenţie pe care o acuză „de strălucire măsluită". „Cititorului îi repugnă să se lase condus, în reacţiile sale; şi simte că nu personajele, ci el însuşi a devenit o marionetă mînuită de autor" („George Eliot and the Omniscient Author Convention" *Nineteenth-Century Fiction*, XIII [September, 1958], 88). Dar George Eliot urmăreşte clar respingerea unui cititor feminin atît de cuvios (prima ediţie: „una dintre doamnele cititoare"). Harvey oferă o apărare excelentă a acestui obicei al lui George Eliot: „«Iluzia realităţii», urmărită în acest tip de roman nu reprezintă o lume suficientă, un microcosmos imaginar şi autonom în genul lui James, ci o lume aflată la graniţa lumii «cotidiene», a macrocosmosului real. Autorul face legătura între aceste două lumi ... În acest caz nu pot fi stabilite linii de demarcaţie exacte între lumea reală şi cea imaginară, limitele sînt neclare, şi autorul omniscient ne îngăduie să trecem uşor dintr-o lume într-alta" (p. 90).

[6] Citat reprodus după volumul *The Short Novels of Dostoievsky* — în versiunea engleză a lui Constance Garnett (New York, 1945) cap. IV, p. 501.

[7] Poate că cele mai bune argumente în favoarea comentariului lui Fielding sînt cele expuse de Alan D. McKillop, în *Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), în special p. 123.

[8] *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952) p. 637.

[9] *Ibid.*, p. 642 în „Tom Jones", *Kenyon Review*, XX (Spring, 1958), 217—49. William Empson pledează într-un mod însufleţit şi convingător în favoarea codului şi dimensiunii morale a romanului *Tom Jones.* Totuşi argumentaţia lui Empson este minată într-o oarecare măsură, autorul îndreptîndu-se „pe căi ocolite spre ceea ce Fielding ne spune mult mai direct" (J. C. Rawson, „Professor Empson's *Tom Jones*", în *Notes and Queries*, N. S., VI [November, 1959], 400) totuşi afirmaţiile lui constituie un antidot binevenit simplificărilor exagerate prin care a fost respins Fielding şi comentariul său.

[10] Pentru un comentariu complet asupra conceptului de tramă urmărit aici şi asupra tramei unice din *Tom Jones*, vezi R. S. Crane, *op. cit.*, în special pp. 616—23.

[11] „Autorul" romanului lui Sarah Fielding *Guvernanta* sau *Mica Academie a femeilor, pentru divertismentul şi instruirea tinerelor doamne în timpul educaţiunii lor* (1749) este destul de adecvat: „Ţelul Filelor care urmează este să vă convingă că Mîndria, Încăpăţînarea, Viclenia şi Invidia, pe scurt toate soiurile de răutate sînt cea mai mare Prostie care ne poate stăpîni ... Mă bizui pe Bunătatea tuturor tinerelor mele Cititoare să confirme că am dreptate. Dar trebuie să ţinem Seama de un lucru, Să nu cădem pradă multor Neplăceri, şi chiar Păcate datorită acestei Iubiri şi Afecţiuni: Căci ele te vor Predispune în mod firesc ... la tot felul de greşeli, pe care le poţi evita dacă vei avea grijă să nu te arăţi îngăduitoare faţă de Tovarăşele tale numai pe motiv că sînt agreabile, fără să ţii seama dacă sînt destul de vrednice să merite Iubirea pe care le-o arăţi" (pp. IX—X).

Este imposibil să ştim cum ar fi reacţionat o domnişoară din secolul al optesprezecelea la un comentariu atît de la obiect dar nu este greu de mărturisit că pentru orice cititor din secolul al douăzecilea. fie el adult sau copil. pasajul este insuportabil.

[12] Pentru a ilustra cît de grav poate să-şi prejudicieze un autor efectele printr-un autoportret nereuşit a se vedea următoarea Prefaţă la *Povestea lui Cleanthes, un Englez de cea mai bună Calitate, şi a lui Celemene, Celebra Prinţesă Amazoană* (1757): „Paginile ce urmează sînt Opera unei Persoane care nu scrie din Interes sau Vanitate, ci din pură

Plăcere. Condiţia mea este de aşa natură, încît în lipsa unei Ocupaţii serioase, Timpul mi s-ar părea o povară, dacă nu m-aş strădui să găsesc Diferite Distracţii, pentru a-mi umple Vremea". Şi în caz că ar mai exista vreun cititor care să nu fie descurajat de această afirmaţie, nevolnicul autor îşi aplică lovitura de graţie astfel: „În cele din urmă m-am hotărît să-mi încerc Talentele şi am făcut acest lucru; şi din Amestecul Întîmplărilor din Naraţiunea mea se poate vedea lesne că Lecturile mele au fost atît antice cît şi moderne şi că Opera mea este o Compoziţie alcătuită pe Baza ambelor ... Nu scriu pentru a-mi cîştiga Faima; şi ca dovadă, nu-mi voi iscăli Numele, sperînd să nu fiu niciodată bănuit de a fi fost UN AUTOR".

[13] Cea mai bună sinteză recentă a acestor probleme, şi în acelaşi timp una dintre cele mai solide evaluări ale desăvîrşirii formale şi a influenţelor istorice ale lui *Tristram Shandy* se poate întîlni în *Early Masters of English Fiction* de Alan D. McKillop, cap. V.

[14] Nedatată, anii 1749 sau 1750 sînt în general admişi. I-a fost atribuită, fără prea multă exactitate lui Sarah Fielding. Pentru alte opere scrise în anii 50 care fie că mărturisesc explicit îndatorarea faţă de „Regele *biografilor*" fie că vădesc semne clare de a fi fost profund marcate de această manieră narativă, vezi *Bibliografia*, Secţiunea V.

[15] Pentru alte exemple ale efectului oglinzilor paralele vezi citatul din *Falsificatorii de bani* de Gide, dat printre epigrafele acestui capitol şi, romanul lui Mark Harris *Southpaw*, în care unul din capitole intitulat „11-A" relatează lectura capitolului XII făcută de narator prietenilor săi. Ei obiectează la fiecare episod al capitolului XII, iar el suprimă şi iar suprimă pînă cînd nu rămîne decît o propoziţie. Această propoziţie începe cap. XIII. Nu există aşadar capitolul XII.

[16] Pentru o discuţie mai amplă a acestui tip de romane comice *pre-sterniene* şi pentru alte romane din anii 50, a se consulta studiul meu: „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, LXVII, (March, 1952), 163—85.

[17] Deoarece a avut cea mai importantă influenţă asupra romanului englez, în special prin John Dunton şi Sterne, mă folosesc de traducerea engleză datorată lui Charles Cotton. Paginile citatelor mele se referă la ediţia a doua, Londra, 1693.

[18] Vezi *Bibliografia*, Secţ. V, C.

[19] Vezi *Bibliografia*, Secţ. V, C.

[20] Vezi Theodor Baird „The Time-Scheme of *Tristram Shandy* and a Source", *PMLA* LI (1936), 803—20; ediţia James A. Work (New York, 1940), Introducere pp. XLVIII—LI; şi lucrarea subsem-

natului „Did Sterne complete *Tristram Shandy?*“, *Modern Philology* (XLVII February, 1951), 172—83. Pentru un exemplu inteligent de scepticism referitor la ipoteza mea după care Sterne a plănuit „tot timpul“ să-şi termine cartea cu această „bucăţică aleasă“ vezi McKillop *Early Masters*, pp. 213—14. E adevărat, după cum spune McKillop că există „nenumărate moduri de a nu relata viaţa şi opiniile lui Tristram, pe lîngă soluţia de a prezenta povestea unchiului Toby. Dar ipoteza mea se bazează pe faptul că nici una din celelalte căi posibile nu este accentuată retoric prin promisiuni repetate începînd din Cartea I, şi în special prin astfel de promisiuni care vin la sfîrşitul fiecărei fascicole publicate separat.

[21] Prefaţă la *Roderick Hudson*, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1947), p. 5.

[22] *op. cit.*, p. 14.

[23] Vezi *Bibliografia*, Secţ. V, C şi D.

[24] În general imitaţiile reuşite s-au bazat pe descoperirea unor noi ipostaze ale acestui tip de autor. Diderot şi Bage, de exemplu, au izbutit amîndoi cu opere într-adevăr noi. Diderot în *Jacques le fataliste* (1796; scris în 1773) a creat un narator care ilustra, pe linia principiilor fataliste care-i dominau scrisul, principiile fataliste care determinau cartea şi viaţa însăşi. În *Hermsprong* (1796), Bage, într-o manieră similară cu cea a lui Swift, întruchipa mesajul său satiric în imperfecţiunile naratorului. Pe de altă parte, cînd motivaţia unei astfel de naraţiuni se reduce aproape complet la o modă (*The Man of Feeling* [1771]) sau cînd imitaţia este atît de evidentă încît pare un simplu plagiat (*Yorick's Meditations* [1760]), sau cînd comentariul pare să servească în primul rînd exhibiţionismului imatur al autorului (*Moartea după-amiaza* a lui Hemingway) rezultatul este desigur nesatisfăcător.

[25] Rebeca West, *Henry James* (London, 1916), p. 88.

[26] Vezi William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Cambridge, Mass, 1954): „Putem ca în *Povestea unui poloboc* să-l condamnăm ironic pe Homer pentru imposibilitatea de a înţelege biserica anglicană — în măsura în care cititorii sînt conştienţi că meritele lui Homer nu pot suferi de pe urma unei astfel de critici. Greşelile s-au produs atunci cînd criticii au încercat să-l interpreteze pe Swift din perspectiva propriilor lor standarde şi nu din a lui“ (p. 188). Trebuie să remarcăm că hotărîrea în legătură cu acest tip de distanţă poate să pară mai puţin importantă în romanul comic decît în satiră sau în roma-

nul serios. Sterne şi Dunton pot supravieţui unei cantităţi însemnate de grosolană neînţelegerea a intenţiilor lor, fără ca cititorul să suspecteze că ceva anume este în neregulă. Acest relativism şi aparent libertinaj poate desigur să servească drept dispozitiv de siguranţă pentru autorul slab. Dacă, de exemplu, gramatica lui Sterne lasă de dorit, n-are de ce să-şi facă griji: vom pune cu siguranţă pe seama lui Tristram toate greşelile gramaticale.

IX

CONTROLUL DISTANȚEI ÎN *EMMA* DE JANE AUSTEN

„Jane Austen avea intuiție și farmec... Dar pentru a găsi exemple revelatoare de felul în care compoziția, distribuția și organizarea pot intensifica viața unei opere de artă, va trebui să ne îndreptăm în altă direcție". — HENRY JAMES

„O eroină pe care nimeni în afară de mine n-o va îndrăgi atît de mult". — JANE AUSTEN, caracterizînd-o pe Emma.

ÎNŢELEGERE ŞI JUDECATĂ ÎN *EMMA*

HENRY JAMES a descris-o undeva pe Jane Austen ca pe o romancieră intuitivă ale cărei afecte, unele fără îndoială reuşite, pot fi cel mai bine explicate ca „făcînd parte din inconştientul ei". E ca şi cum „ar fi căzut pe gînduri" deasupra coşului de lucru, adîncindu-se în „drămuirea lînii" după care prindea „ochiurile duse" cu cîteva împunsături sigure ale imaginaţiei"[1]. Această acuzaţie blîndă a fost repetată în diverse forme, recent printr-o afirmaţie cum că „Jane Austen crează personaje pe care nu le putem recepta aşa cum le-a conceput în mod conştient"[2].

Deşi şansele de a clarifica în ce măsură era Jane Austen pe deplin conştientă de arta sa sînt extrem de reduse, o analiză atentă a tehnicii la care recurge în practic toate romanele sale ne relevă o imagine oarecum diferită de cea a fetei bătrîne preocupată de andrelele ei de tricotat. În *Emma* mai cu seamă, unde pericolul unei nereuşite tehnice este într-adevăr mare, ne aflăm fără îndoială în prezenţa unui neîntrecut maestru în ale retoricii naraţiunii.

La începutul cărţii tînăra eroină are, cu o singură excepţie toate şansele să fie fericită. Este inteligentă, frumoasă, bogată, are umor şi poziţie socială şi este iubită de cei din jur. Într-adevăr, se crede deplin fericită. Singura ameninţare ce pluteşte deasupra fericirii ei, ameninţare de care nu este conştientă, este propria ei fire: pe cît de fermecătoare, pe atît e de incapabilă să-şi dea seama de mîndria ei exagerată, sau să-şi stăpînească dorinţa de a se impune în vieţile altora. Îi lipseşte atît generozitatea cît şi autocunoaşterea.

Ea îşi descoperă şi îşi repară greşelile numai după ce ajunge în pragul autodistrugerii, periclitîndu-şi totodată şi prietenii cei mai apropiaţi. Dar odată cu schimbarea petre-

cută în caracterul ei se realizează şi pregătirea în vederea căsătoriei cu bărbatul pe care-l iubeşte, bărbatul care de-a lungul cărţii a întruchipat pentru cititor calităţile care ei îi lipseau.

Este limpede că o astfel de tramă generală i-a dat serioase bătăi de cap lui Jane Austen. Deşi greşelile Emmei sînt comice, ele ameninţă în permanenţă să facă un rău real. Cu toate acestea ea trebuie să rămînă simpatică pentru ca cititorul să dorească şi să se bucure îndeajuns de schimbarea ei.

Evident, problema care se pune în cazul unei astfel de trame este aflarea unei căi prin care noi ca cititori să putem rîde mai departe de greşelile comise de eroină şi de pedepsirea ei, fără a ne diminua prin acesta dorinţa de a o vedea schimbată şi astfel capabilă de a dobîndi fericirea. În *Tom Jones* această dublă atitudine se realizează, după cum am văzut, prin existenţa unor episoade care ne inspiră simpatie, risipindu-ne orice urmă de nelinişte, şi parţial printr-un comentariu direct şi înţelegător. În *Emma*, pe de altă parte, este necesară o metodă diferită, întrucît cele mai multe episoade trebuie să ilustreze greşelile eroinei, sporind astfel atît distanţarea noastră emoţională cît şi neliniştea. Dacă nu vom izbuti să observăm greşelile Emmei pe măsură ce transpar în ţesătura ironică a cărţii de la un rînd la altul nu vom putea gusta pe deplin comedia care ne este rezervată. Pe de altă parte, dacă nu vom izbuti s-o îndrăgim aşa cum prevăzuse Jane Austen[3], dacă nu vom izbuti s-o îndrăgim tot mai mult pe măsură ce povestirea înaintează, nu vom putea spera într-un deznodămînt — căsătoria fericită şi binemeritată cu Knightley fiind o urmare a schimbării sale — şi nici nu vom putea s-o considerăm ca îndreptăţită în momentul în care se va produce[4]. Orice încercare de a rezolva problema, fie prin suprimarea simpatiei, fie prin tulburarea perspectivei lucide asupra greşelilor sale, ar fi fatală.

DOBÎNDIREA ÎNŢELEGERII PRIN CONTROLUL PERSPECTIVELOR INTERIOARE

Rezolvarea dificultăţii menţinerii simpatiei în ciuda greşelilor grave ale eroinei depindea în primul rînd de folosirea eroinei însăşi în rolul unui fel de narator, fie el şi la persoana

treia, care să-şi relateze propriile experienţe. După cîte ştiu, Jane Austen nu a formulat nici o teorie pentru a-şi masca procedeul, nu a inventat, precum James, nici un termen de felul „inteligenţei centrale“ sau „reflectorului lucid“ pentru a-şi descrie modul de a vedea universul cărţii prin ochii Emmei. Nu vom putea şti niciodată exact în ce măsură acuzaţia de „inconştienţă“ adusă de James este întemeiată. Dar faptul că se simţea tentată sau nu să facă speculaţii asupra metodei are prea mică importanţă; ceea ce contează este că soluţia ei a fost într-adevăr strălucită. Înfăţişîndu-ne mare parte din poveste prin propriii ei ochi, autoarea se asigură că vom fi alături de Emma mai curînd decît împotriva ei. Şi asta nu numai pentru simplul fapt că Emma ne oferă, în lumina ireproşabilă a conştiinţei sale, dovada că are multe calităţi care, deşi nu apar la prima vedere, o răscumpără; o astfel de probă ar putea fi furnizată de comentariul autorului, deşi poate fără aceeaşi forţă şi putere de convingere. Ci mai mult, perspectiva interioară constantă îl face pe cititor să-şi pună nădejdile în norocul personajului pe care îl însoţeşte, independent de calităţile care nu se dezvăluie.

Văzută din afară, Emma este un personaj antipatic, dacă nu am cunoaşte-o destul de bine, aşa cum o cunosc domnul Woodhouse şi Knightley, pentru a deduce adevărata lui valoare. Deşi am putea fi uşor aduşi în situaţia de a rîde de ea, n-am putea niciodată face asta cu indulgenţă. Dacă demascarea finală a greşelilor sale şi umilirea sa ar dobîndi un sens artistic pentru cititorul care n-o simpatizează, atunci căsătoria ei cu Knightley ar deveni irelevantă, dacă nu chiar complet lipsită de sens. Dacă nu-i dorim Emmei fericirea şi schimbarea care numai ea singură îl poate aduce această fericire, o bună parte din carte ne va părea iremediabil de plicticoasă. Cu toate acestea rîsul indulgent este obţinut cu greu. Este mult mai uşor să creezi separat un nătărău pentru efectele comice şi să-ţi păstrezi eroina pentru scopuri mai nobile. Rîsul aderent este dificil în special la acele personaje ale căror greşeli nu izvorăsc din virtuţi simpatice. Hrăpăreţul dar ingeniosul Volpone poate să ne ţină de partea lui atîta timp cît victimele sale sînt şi mai hrăpăreţe şi mai puţin ingenioase decît el; dar în momentul în care Celia şi Bonario, victimele inocente apar pe scenă, calitatea umorului se mo-

dificã — nu mai participăm fără rezerve la succesele sale. În contrast cu Volpone, marii eroi comici simpatici sînt adeseori astfel, în primul rînd datorită faptului că greşelile lor, ca de pildă sentimentalismul unchiului Toby, izvorăsc dintr-un exces de virtute. Nebunia lui Don Quijote este parţial motivată de un exces de idealism, un exces de dragoste pentru cei nepăstuiţi. Cu fiecare gest necugetat găsim un motiv în plus de a-l iubi pe scrîntitul acesta bătrîn şi bine intenţionat şi astfel putem rîde de el cam în acelaşi fel în care rîdem de propriile noastre greşeli — într-un spirit benign şi îngăduitor. Procedînd aşa ne putem expune dispreţului; persoanelor cărora le lipseşte simţul umorului un astfel de rîs le poate părea o fugă ticăloasă de răspundere. Dar iubirea de sine fiind aşa cum e, rîdem de noi într-un fel iertător şi rîdem în acelaşi fel de Don Quijote: sîntem convinşi că sufletul său, ca şi al nostru se află acolo unde trebuie.

Nici una din confuziile comice ale Emmei nu pot sluji aceluiaşi efect. Defectele ei nu provin dintr-un exces de virtute. Ea încearcă s-o manevreze pe Harriet nu dintr-un exces de amabilitate ci din dorinţa de putere şi din admiraţie. Emma flirtează cu Frank Churchill din vanitate şi lipsă de răspundere. Este nedreaptă cu Jane Fairfax din cauza calităţilor *deosebite* pe care le are aceasta. O ponegreşte pe domnişoara Bates din cauza propriei sale lipse de „duioşie" şi „solicitudine".

E destul să ne închipuim cum ar fi povestea Emmei văzută prin ochii lui Jane Fairfax sau ai doamnei Elton sau ai lui Robert Martin pentru a înţelege cît de puţin izvorăşte simpatia noastră dintr-o perspectivă firească şi cît de inevitabilă este hotărîrea de a folosi mintea Emmei pentru a reflecta întîmplările — oricît de întunecată i-ar fi viziunea. Pentru Jane Fairfax, care întruchipează pe parcursul cărţii cele mai multe dintre valorile descoperite de Emma abia în final, ipostaza de început a eroinei este intolerabilă.

Dar Jane Austen nu ne lasă nici o clipă să uităm că Emma nu este ceea ce pare a fi. Pentru fiecare secţiune dedicată erorilor ei — şi chiar şi acestea sînt în cea mai mare parte văzute prin proprii ei ochi — există o secţiune dedicată mustrărilor de conştiinţă. Ni se arată cît se poate de clar

bruschețea față de sărmana domnișoară Bates. Dar remușcările ei și actul de penitență pe care și-l impune vizitînd-o pe domnișoara Bates în urma mustrării făcută de Knightley sînt percepute chiar și mai clar. Vedem încercările ei repetate de a o înșela pe Harriet dar în același timp vedem pe larg și în culori vii pedeapsa pe care și-o impune (cap. XVI, XVII, XLVIII). O vedem lăudîndu-se că nu-i trebuie căsătoria, fălindu-se aproape la fel de gălăgios de „resursele" sale ca și doamna Elton (cap. X). Dar o cunoaștem prea bine pentru a-i lua gîndurile exprimate drept autentice. Și o vedem după treizeci și opt de capitole, supusă, gata să recunoască ceea ce noi am știut de la bun început, adevărata nevoie umană de iubire". Dacă tot ce s-ar putea întîmpla în cercul prietenilor ei s-ar întîmpla aievea, localitatea Hartfield ar rămîne aproape pustie; și ea ar rămîne să-și îmbărbăteze tatăl cu sentimentul unei fericiri compromise. Pruncul care urma să se nască la Randall putea deveni o legătură mai prețioasă decît ea însăși; și atît inima cît și timpul doamnei Weston aveau să se concentreze asupra lui... Toți cei buni se vor dispersa" (Cap. XLVIII).

Poate că cele mai plăcute efecte pe care ni le furnizează perspectiva interioară prelungită asupra tinerei atît de confuze și de fermecătoare le datorăm tocmai repetatelor ei gînduri îndreptate asupra lui Knightley. Fundamental ea are tot timpul dreptate în ceea ce privește înțelepciunea și virtutea lui superioară și reprezintă astfel pentru noi principala autoritate prin faptul că ia atît de în serios autoritatea *lui Knightley*. Și cu toate acestea se înșeală în fiecare gînd care-l privește. Knightley o dojenește și cititorul știe că el are dreptate procedînd astfel. Dar Emma, realizează ea oare faptul?

> „Emma nu răspunse, încercînd să pară veselă și indiferentă, dar se simțea într-adevăr stînjenită, dorind în sinea ei să-l vadă plecat. Nu-i părea rău de ce făcuse; se credea în continuare mai în măsură decît el să judece problema drepturilor și rafinamentului feminin; dar cu toate acestea din obișnuință avea un fel de respect pentru judecata lui în general, ceea ce făcea să-i displacă opoziția lui atît de vehement exprimată

> împotrivă-i; şi îi era foarte neplăcut să-l vadă şezînd furios în faţa ei“ (cap. VIII).

Şi mai izbitoare apare lipsa cunoaşterii de sine în momentul în care doamna Weston opinează că Knightley ar putea s-o ia în căsătorie pe Jane Fairfax.

> Obiecţiile împotriva căsătoriei domnului Knightley nu mai conteneau. Nu vedea nimic bun în toată treaba asta. Ar fi o mare dezamăgire pentru domnul John Knightley [fratele lui Knightley] şi prin urmare şi pentru Isabella. Un rău real pentru copii — o schimbare cît se poate de jignitoare, o pierdere materială pentru ei toţi; — o mare perturbare în tihna zilnică a tatălui ei — şi, în ceea ce o privea, nu se putea împăca cu gîndul că Jane Fairfax va locui la Donwell Abbey. O doamnă Knightley în faţa căreia toţi ar fi trebuit să se încline! — Nu, domnul Knightley nu trebuie să se căsătorească niciodată. Micul Henri trebuie să rămînă moştenitor la Donwell (cap. XXVI).

Nu se poate concepe mai multă amăgire de sine, cel puţin în cazul unei persoane atît de inteligente şi sensibile.

Şi totuşi efectul general este cel produs în viaţă de toleranţa faţă de propriile noastre greşeli. Dacă numai cititorii nematuri se identifică cu personajul, pierzînd sentimentul distanţei şi odată cu el orice şansă de receptare estetică, reacţia noastră emoţională la orice întîmplare legată de Emma tinde să devină identică cu a ei. Atunci cînd e neliniştită sau ruşinată, încercăm şi noi emoţii asemănătoare. Conştiinţa modernă că astfel de „sentimente“ nu sînt identice cu cele pe care le resimţim în împrejurări similare din viaţa reală ne-a făcut să uităm cu desăvîrşire faptul că forma estetică poate fi construită atît din emoţii ordonate cît şi din alte elemente. Este absurd să pretindem că întrucît emoţiile şi dorinţele noastre în receptarea romanului sînt într-adevăr dezinteresate, ele nu există sau nu ar trebuie să existe. În dezvoltarea unei perspective interioare înţelegătoare susţinute, Jane Austen a izbutit să mînuiască una din cele mai eficace tehnici de a induce o reacţie emoţională paralelă între eroina care vădeşte lipsuri şi cititor.

Simpatia pentru Emma poate fi accentuată prin suspendarea de către narator a perspectivelor interioare aparținînd altora acordîndu-le în schimb eroinei. Autorul știa, de exemplu, că ar fi fost fatal să ofere un acces constant la perspectiva interioară a lui Jane Fairfax. Inadvertențele criticii impresioniste nu transpar niciodată mai pregnant ca atunci cînd se emite părerea că autorii ar fi dorit să însuflețească mai tare personajele minore dar nu au știut cum [5]. Jane Austen știa foarte bine cum să însuflețească un personaj; în *Persuasiune* Anne este un fel de Jane Fairfax devenită eroină. Dar în *Emma*, eroina trebuie să nu aibă rivali. Și nu numai fiindcă și cel mai fugar acces la mintea lui Jane s-ar dovedi fatal planurilor autoarei asupra mistificării în legătură cu Frank Churchill, cu toate că și acest lucru este important. Dificultatea majoră însă se naște din faptul că orice perspectivă susținută asupra ei ne-ar dezvălui-o mai simpatică decît Emma. Jane este superioară Emmei în toate privințele cu excepția șansei care a făcut din Emma eroina cărții. În probleme de gust și îndemînare, de minte și suflet este superioară Emmei, și ca atare Jane Austen, pîndită mereu de primejdia de a ne pierde simpatia pentru Emma, nu-și poate permite nici un fel de neatenție. Jane ar putea, într-adevăr, să aibă mai puține virtuți și *deci* să fie prezentată mai cu însuflețire. Dar în acest caz s-ar diminua gravitatea greșelilor de gîndire și simțire din comportarea Emmei față de ireproșabila Jane.

CONTROLUL JUDECĂȚII

Dar eficiența propriuzisă a retoricii care urmărește să producă înțelegere poate să ducă ea însăși la o gravă denaturare a cărții. Reducînd distanța emoțională, tendința firească este, vrînd-nevrînd, de a reduce în același timp distanța morală și intelectuală. Reacționînd la greșelile Emmei dinăuntru, ca și cum ar fi ale noastre, putem nu numai să i le iertăm dar chiar să le trecem cu vederea [6].

Desigur, nu există pericolul ca cititorii consecvenți pînă la capăt să treacă cu vederea greșelile grave ale Emmei; de vreme ce ea își vede și își recunoaște greșelile, în cele din urmă

totul devine limpede ca cristalul. Adevăratul pericol inerent experimentului este că cititorii îi vor trece cu vederea greşelile pe măsură ce sînt comise şi astfel vor pierde mult din efectul comic ce se susţine prin viziunea deformată pe care o vădeşte Emma de la o pagină la alta a cărţii. Dacă cititorii care nu o plac pe Emma nu se pot bucura de preparativele pentru căsătoria cu Knightley, nici cititorii care nu-i recunosc greşelile cu exactitate nu pot gusta detaliile pregătirilor în vederea înjosirii comice ce trebuie să preceadă căsătoria.

Se poate afirma că nu există de fapt nici o problemă, de vreme ce convenţiile vremii permiteau folosirea comentariului creditabil oriunde era necesară precizarea greşelilor Emmei. Dar Jane Austen nu procedează în conformitate cu convenţiile — cele mai multe dintre ele le parodiase şi le depăşise de multă vreme — tehnica ei fiind determinată de necesităţile romanului pe care-l scrie. Putem să înţelegem acest lucru contrastînd maniera din *Emma* cu cea din *Persuasiune* următoarea şi ultima lucrare pe care a reuşit să o termine. În *Emma* sînt multe discontinuităţi în mînuirea punctului de vedere, deoarece mintea confuză a eroinei nu poate asuma întreaga răspundere. În *Persuasiune*, unde punctul de vedere al eroinei este eronat în ceea ce priveşte ignorarea iubirii Căpitanului Wentworth, există foarte puţine întreruperi. Conştiinţa lui Anne Elliot este suficientă pentru toate necesităţile cărţii a cărei eroină este, aşa cum nu este cea a Emmei. În momentul în care în introducerea naratorului s-a stabilit suportul intelectual şi moral, pătrundem în conştiinţa lui Anne şi rămînem legaţi de ea mult mai riguros decît în cazul Emmei. Este totuşi adevărat că ori de cîte ori trebuie arătat ceva care nu-i stă în putere Annei, ne deplasăm spre alt centru; dar de vreme ce conştiinţa ei poate să facă mult mai mult pentru noi decît conştiinţa Emmei, nu este nevoie decît de puţine derogări de la ea.

Cea mai însemnată derogare motivabilă retoric din *Persuasiune* apare destul de curînd. Cînd Anne îl întîlneşte pentru prima dată pe căpitanul Wentworth, după anii de despărţire care au urmat refuzului ei de a-l lua de bărbat, este convinsă că ea îi este acum indiferentă. Cel mai important eveniment în *Persuasiune* este legat de descoperirea de la sfîrşit, că el o mai iubeşte încă; încordarea *ei* este puternică

şi inevitabilă de la bun început. Cititorul poate totuşi să creadă că pe Wentworth îl mai interesa încă persoana ei. Toate convenţiile artei pledează în favoarea unei astfel de ipoteze: accentul cade evident pe Anne şi pe nefericirea ei; iubitul s-a întors ; nu avem decît să aşteptăm, poate cu o uşoară plictiseală, deznodămîntul inevitabil. Anne află (cap. VII) că el ar fi spus că ea s-a schimbat pînă-într-atît „că era cît pe aci să n-o recunoască!“ „Asemenea cuvinte nu puteau să nu o obsedeze. Şi totuşi ea începu curînd să se bucure că le auzise. Aveau un efect domolitor, calmau agitaţia; îi dădeau o siguranţă şi astfel trebuiau s-o facă mai fericită“. Şi brusc pătrundem măcar o dată în mintea lui Wentworth. Frederick Wentworth folosise astfel de cuvinte, sau cuvinte asemănătoare, fără să se gîndească că ar putea ajunge la urechile ei. I se păruse că s-a schimbat îngrozitor, şi în prima clipă cînd o zări a spus ce simţea. N-o iertase pe Anne Elliot. Se purtase urît cu el“ şi el continuă astfel de-a lungul a cinci paragrafe. Elementul esenţial, faptul că Frederick se crede indiferent, a fost făcut cunoscut şi acest lucru nu ar fi fost posibil fără o oarecare derogare de la conştiinţa lui Anne.

La sfîrşitul romanului aflăm că Wentworth a fost el însuşi înşelat în această perspectivă interioară instantanee. „Îşi pusese în minte s-o uite, şi credea că reuşise. Crezuse că este indiferent, cînd nu era decît supărat“. Am dori să protestăm împotriva primei suprimări ca fiind neloială, dar cu greu putem crede că este ceea ce domnişoara Lascelles numeşte „o inadvertenţă“ [7]. Este vorba de o manevrare premeditată a perspectivelor interioare pentru a ne distruge sentimentul convenţional de siguranţă. Sîntem astfel pregătiţi să o urmăm pe Anne pe calea lungă şi anevoioasă care duce la descoperirea că Frederick o mai iubeşte totuşi.

Singurele alterări mai importante ale perspectivei în romanul *Persuasiune* sînt la început şi la sfîrşit. Primul capitol este un exemplu excelent pentru modul în care un romancier iscusit poate să realizeze în cîteva pagini, recurgînd la adresarea directă, ceea ce chiar cei mai buni romancieri nu realizează decît în mai multe capitole prin folosirea exclusiv a acţiunii dramatizate. În final autorul intervine cu o pu-

ternică reafirmare a faptului că aşa cum am intuit de la început căsătoria lui Wentworth cu Elliot este un lucru bun.

> Cine se putea îndoi de ceea ce avea să urmeze? Cînd unor oamenii tineri le intră în cap să se căsătorească, este aproape sigur că vor izbuti prin perseverenţă, fie ei cît de săraci, sau cît de imprudenţi sau cît de puţin utili în chivernisirea maximă reciprocă. Poate că pentru o încheiere morală e proastă, dar cred că e adevărată; şi dacă asemenea partide izbutesc, cum să nu reuşească căsătoria Annei Elliot cu căpitanul Wentworth să înlăture orice opoziţie, atunci cînd se sprijină pe avantajul maturităţii, conştiinţei dreptăţii şi al existenţei unei averi independente [8].

Cu excepţia acestor cîtorva intervenţii şi a uneia în Cap. XIX, mintea lui Anne din *Persuasiune*, ne este suficientă, în schimb nu ne putem niciodată bizui în întregime pe Emma. Aşa stînd lucrurile nu ne mai miră faptul că Jane Austen aduce numeroase corective pentru a ne da posibilitatea să-i localizăm corect greşelile.

Cel mai important corectiv în această privinţă îl constituie Knightley. Comentariul său asupra greşelilor Emmei reprezintă o expresie firească a iubirii sale; el poate spune simultan atît cititorului cît şi Emmei exact în ce mod greşeşte ea. Astfel nimic din ceea ce afirmă Knightley nu se situează în afara subiectului. Fiecare subliniere a valorii, fiecare reliefare a greşelii devine ea însăşi o acţiune în tramă. Cînd o mustră pe Emma pentru faptul că o manevrează pe Harriet, cînd o învinuieşte de superficialitate şi falsă mîndrie, cînd o condamnă pentru bîrfă şi cochetare cu Frank Churchill, şi în sfîrşit cînd o acuză pentru faptul că este „insolentă“ şi „rea“ în purtarea ei faţă de domnişoara Bates, avem dramatizarea judecăţii lui Jane Austen privind-o pe Emma. Dar venind din partea cuiva care îi este cu totul favorabil, este de presupus ca severitatea judecăţilor lui la adresa ei să fie trecătoare. Înţelegerea lui ne-o întăreşte pe a noastră chiar şi atunci cînd o critică, iar respectul arătat opiniei lui, prin umilinţa manifestată de ea în urma criticii, este unul din principalele motive ce ne face să ne aşteptăm din partea ei la o îndreptare.

Dacă Henry James ar fi încercat să scrie un roman despre Emma, şi ar fi meditat îndelung asupra problemei de a-i prezenta dramatizat povestea, n-ar fi putut să izbutească mai bine. Desigur, ne putem gîndi la Emma şi fără Knightley ca *raisonneur*, tot aşa cum ne putem gîndi la *Potirul de aur* să spunem fără soţii Assingham ca *ficele* pentru a ne arăta lucrurile care nu sînt văzute de Prinţ sau de Prinţesă. Dar deşi i se acordă lui Knightley mai puţin spaţiu de sine stătător decît soţilor Assingham şi deşi el nu este văzut aproape niciodată dintr-o perspectivă interioară, el este evident mai util scopurilor urmărite de Jane Austen decît ar putea fi oricare altă *ficellă* limitată din punct de vedere realist. Combinînd rolul de comentator cu cel de erou, Jane Austen a folosit mijloace mai economice decît James, şi deşi criteriul economic aplicat global este tot atît de periculos ca ori care altul, chiar şi James ar fi putut profita din studiul mai atent al acestor economii pe care le poate realiza un personaj ca Knightley. Este ca şi cum James ar fi îndrăznit să facă din unul din cele patru personaje principale, să spunem, Prinţul, un om bun, înţelept şi receptiv, un „reflector" perfect mai degrabă lucid decît unul confuz.

De vreme ce Knightley este de la început perfect creditabil, nu avem nevoie să căpătăm acces la gîndurile sale ascunse. Cu excepţia profunzimii nebănuite a iubirii sale pentru Emma şi a geloziei pe care o nutreşte pentru Frank Churchill, nu are nici un fel de gînduri ascunse. Celelalte personaje importante au mai mult de ascuns şi Jane Austen se furişază în gîndurile lor în deplină libertate, alegînd, în funcţie de interesele sale, ce să dezvăluie şi ce să tăinuiască. Aparenta inconsecvenţă slujeşte întotdeauna consecvent necesităţile concrete ale poveştii lui Emma. Uneori se produce o deplasare numai pentru a accentua aşteptarea încordată, ca atunci cînd doamna Weston sugerează posibilitatea căsătorie dintre Emma şi Frank Churchill, în finalul conversaţiei cu Knightley asupra efectelor dăunătoare pe care le poate avea prietenia Emmei cu Harriet (Cap. V). „Parţial intenţia ei era să ascundă cît mai mult din gîndurile ei predilecte, gînduri care-l preocupau şi pe domnul Weston în legătură cu acest subiect. Existau la Randall năzuinţe privind destinul Emmei, dar nu era de dorit să fie bănuite".

Obiecţia ce se poate aduce unor astfel de incursiuni privilegiate în mintea unui personaj menit să ne slujească interesele noastre imediate este faptul că sugerează uneori un simplu subterfugiu care inevitabil poate periclita iluzia verosimilităţii. Dacă Jane Austen ne poate spune ceea ce gîndeşte doamna Weston, de ce să nu ne spună şi ce gîndeşte Frank Churchill sau Jane Fairfax? Este evident că doreşte să construiască un mister şi pentru asta trebuie să refuze în mod arbitrar şi abuziv privilegiul perspectivei interioare unor personaje ale căror gînduri ar putea dezvălui prea multe. Dar asta nu înseamnă oare că misterul este urmărit cu preţul pierderii încrederii în integritatea lui Jane Austen? Dacă tăinuieşte pentru mai tîrziu ceea ce ar putea să spună tot atît de bine acum, dacă nu însăşi natura materialului îi dictează procedeul, de ce am luat-o în serios?

Dacă realizarea unor aparenţe naturale ar fi o cerinţă obligatorie pentru orice roman, atunci obiecţia ar rămîne în picioare. Dar dacă vrem să citim *Emma* în proprii săi termeni, problema reală a schimbărilor de perspectivă nu poate fi rezolvată apelînd la principii generale. Orice autor tăinuieşte pentru mai tîrziu ceea ce „ar putea tot atît de bine" spune pe moment. Se pune întotdeauna însă problema efectelor avute în vedere, întrucît alegerea unui efect exclude alte nenumărate efecte. Una din problemele ce se poate pune într-adevăr este aceea a folosirii misterului în *Emma*, dar conflictul nu se iscă între un scop abstract, de care Jane Austen nu s-a sinchisit niciodată, şi o mistificare ieftină pe care n-a izbutit s-o ascundă. Conflictul se instituie între două efecte care o interesează în acelaşi grad. Pe de o parte doreşte pe cît este posibil să menţină o anumită atmosferă misterioasă; pe de altă parte, urmăreşte să intensifice sentimentul de ironie dramatică al cititorului, de obicei printr-un contrast între cele ştiute de Emma şi cele ştiute de cititor.

Ca în mai toate romanele, măsurile luate în vederea mistificării vor duce inevitabil la descreşterea ironiei dramatice, şi ori de cîte ori ironia dramatică este accentuată dezvăluindu-se astfel cititorului secrete pe care personajele nu le bănuiesc încă, misterul se va destrăma în mod inevitabil. Cu cît dubiul nostru în legătură cu Frank Churchill este mai mare, cu atît slăbeşte sentimentul contrastului ironic între

impresiile Emmei şi adevăr. Cu cît desluşin mai curînd planul secret al lui Frank Churchill, cu atît este mai mare plăcerea noastră de a observa nenumăratele erori comise de Emma în interpretarea purtării sale şi cu atît ne captivează mai puţin misterul întîmplărilor. Şi cu toţii descoperim că la o a doua lectură ne întîlnim cu noi intensităţi ale ironiei dramatice care rezultă din dispariţia completă a misterului; ştiind în ce abisuri ale erorii e pe cale să cadă Emma, chiar şi cei care la prima lectură au descifrat aproape toate detaliile misterului lui Churchill vor descoperi noi efecte ironice.

Este evident însă că aceste ironii ar fi putut fi descoperite încă de la prima lectură, dacă Jane Austen ar fi dorit să renunţe la mister. O singură frază din partea ei — „logodna secretă cu Jane Fairfax" — sau o scurtă perspectivă interioară a oricăruia dintre cei doi îndrăgostiţi ne-ar fi putut alerta la orice aluzie ironică.

Autorul trebuie să se hotărască atunci dacă să prefere ironiei misterul. Pentru mulţi dintre noi opţiunea lui Jane Austen reprezintă poate aspectul cel mai slab al acestui roman. A devenit un loc comun al criticii că literatura valoroasă trebuie să creeze o tensiune nu atît cu privire la „ce"-ul acţiunii cît la „cum"-ul, ei. Simpla mistificare a constituit apanajul atîtor scriitori de mîna a doua, încît eforturile ei de a o realiza ne par tot de mîna a doua.

Dar din nou trebuie să ne punem întrebarea dacă demersul critic poate fi condus cu eficienţă prin contrastarea unor calităţi abstracte. Există oare o normă a ironiei dramatice pentru toate operele sau măcar pentru toate operele de un anumit gen? A formulat vreodată cineva „o regulă" a primei şi a celei de a doua „lecturi" care să ne poată spune exact cîte satisfacţii per pagină depind de faptul că ştim ceea ce se întîmplă pînă la urmă? Pretindem pe bună dreptate ca operele pe care le considerăm mari să reziste la lecturi repetate, dar nu este obligatoriu ca ele să ofere satisfacţii identice la fiecare lectură. Lucrările moderne ale căror autori se laudă că nu trebuie citiţi ci numai recitiţi pot fi foarte bune, dar nu neapărat fiindcă satisfacţiile ascunse pe care le procură se cer smulse numai prin lecturi repetate.

În orice caz, chiar dacă am accepta critica adusă lui Jane Austen pentru încercările ei de mistificare, utilitatea mai mare a perspectivelor interioare este evidentă: luminile piezişe ale altor minţi ne împiedică să fim orbiţi de strălucirea Emmei.

NARATORUL CREDITABIL ÎN RAPORT CU NORMELE ROMANULUI „EMMA"

Dacă nu s-ar urmări decît clarificarea intelectuală a cazului Emmei am fi obligaţi să spunem că manevrarea perspectivelor interioare şi amplul comentariu al lui Knightley, care este un comentator creditabil, sînt poate de prisos. Dar pentru atingerea intensităţii maxime sub raportul comediei şi idilei, chiar şi acestea nu sînt suficiente. „Autoarea însăşi" — nu neapărat adevărata Jane Austen ci o autoare implicată, reprezentată în această carte de o naratoare creditabilă — intensifică efectele prin călăuzirea evoluţiei noastre emoţionale, morale şi intelectuale. Ea îndeplineşte evident, cele mai multe din funcţiile descrise în capitolul VII. Dar rolul ei cel mai important este să accentueze ambele aspecte ale viziunii duble care acţionează de-alungul cărţii: perspectiva interioară asupra valorii Emmei şi perspectiva obiectivă asupra marilor ei defecte.

Naratorul începe romanul cu o izbutită prezentare simultană a Emmei şi a valorilor în funcţie de care trebuie să fie judecată: „Emma Woodhouse, frumoasă, inteligentă şi bogată, cu o casă comfortabilă şi un temperament vesel, părea să îmbine unele dintre cele mai de preţ binecuvîntări ale vieţii; şi a trăit aproape douăzeci şi unu de ani pe lume fără ca să fie nemulţumită sau supărată de prea multe lucruri". Acest „părea" este apoi accentuat imediat de rezerve formulate mult mai direct. „Adevăratele neajunsuri ale situaţiei Emmei erau libertatea de a face prea multe după capul ei şi tendinţa de a avea o părere prea bună despre ea însăşi; acestea erau dezavantajele care ameninţau să-i umbrească plăcerile. Pericolul era deocamdată atît de ascuns, încît pentru ea toate acestea nu însemnau nicidecum adevărate nenorociri". Emma n-ar fi putut spune nici unul din aceste lucruri, şi dacă vreunul din ele ar fi fost prezentat prin prisma con-

ştiinţei sale, n-ar fi putut să fie acceptat ca atare, fără obiecţii. Asemenea unei bune părţi a primelor trei capitole fragmentul antecitat reprezintă un rezumat ne-dramatic, conducînd chipurile prin acţiunea de prezentare a personajelor spre gafa iniţială a Emmei în legătură cu Harriet şi domnul Elton. Pe parcursul acestor capitole aflăm multe din lucrurile la care ne aşteptăm din partea naratoarei, dar ea cedează Emmei din ce în ce mai mult sarcina rezumării pe măsură ce devine mai sigură de posibilitatea noastră de a vedea exact pînă la ce punct ne putem bizui pe eroină. Ori de cîte ori lăsăm de o parte „adevăratele neajunsuri“ de care am fost avertizaţi în legătură cu Emma, perspectiva naratoarei şi cea a protagonistei coincid: nu putem spune, de pildă, care dintre ele oferă judecata asupra domnului Woodhouse potrivit căreia „talentele sale nu l-ar fi putut recomanda în nici un fel“, sau aprecierea că domnul Knightley este „un om cu judecată“, „întotdeauna binevenit“ la Hartfield, sau chiar că „domnul Knightley era de fapt printre puţinii oameni care puteau vedea greşelile Emmei Woodhouse, şi singurul care i-a vorbit vreodată despre ele“.

Dar alteori autoarea şi Emma se distanţează una de alta prima încurajînd detaşarea cititorului de eroină. Fără îndoială că fără comentariul preliminar cei mai mulţi cititori nu ar fi putut percepe intelectual ironia izbutită din prima descriere a lui Harriet realizată prin ochii Emmei (Cap. III). Dar chiar şi pentru cei mai receptivi cititori, efectul este mărit, prin sentimentul complicităţii cu autoarea care observă modul în care judecata Emmei o ia razna. Poate şi mai important este faptul că noi, cititorii obişnuiţi şi îndeobşte mai puţin receptivi, sîntem situaţi acum la un nivel potrivit pentru a percepe ironiile. Desigur, cei mai mulţi cititori n-ar putea băga în seamă toate săgeţile îndreptate împotriva Emmei dacă romanul ar debuta, aşa cum procedează orice romancier modern serios, cu următoarea descriere:

> [Emma] nu a fost frapată de nimic ieşit din comun în conversaţia domnişoarei Smith, dar în general această se făcea foarte plăcută — nici prea timidă, dispusa să stea de vorbă — şi nici prea înfiptă, manifestînd

> o deferenţă pe cît de potrivită pe atît de cuviincioasă, părînd atît de recunoscătoare pentru invitaţia la Hartfield şi atît de ingenuu impresionată de faptul că fiecare lucru părea superior celui cu care fusese obişnuită, încît trebuie să fie o persoană cu bun simţ care să merite încurajare. Încurajarea trebuie dată. Ochii aceia albaştri şi blînzi ... nu trebuie irosiţi pe societatea inferioară de la Highbury ...

Şi astfel Emma continuă trădîndu-se cu fiecare cuvînt, afişîndu-şi sentimentul propriei sale utilităţi şi valori. Foştii prieteni ai lui Harriet, „deşi un soi de oameni cumsecade, îi făceau probabil rău“ ... Fără să-i cunoască, Emma ştie că sînt probabil „grosolani şi neciopliţi, şi foarte nepotriviţi pentru a intra în intimitatea unei fete căreia nu-i lipsea decît puţin mai multă ştiinţă şi eleganţă pentru a fi perfectă“. Şi încheie cu o fascinantă izbucnire de egoism: „Va avea grijă de ea; o va desăvîrşi; o va rupe de cunoştinţele ei proaste şi o va introduce în lumea bună, îi va modela părerile şi purtarea. Ar fi desigur o iniţiativă interesantă şi foarte generoasă, care s-ar potrivi de minune în situaţia ei, cu confortul şi puterea de care dispune“. Chiar şi cel mai abil cititor nu şi-ar putea croi un drum sigur prin acest hăţiş de ironii fără ajutorul direct al naratoarei. Gîndurile Emmei nu sînt atît de nefireşti încît să nu fi putut aparţine unei romanciere a acelor vremi. Nu vor putea servi eficient ca indicii asupra caracterului *ei*, pînă nu vor fi fost repudiate ca indicii ale vederilor lui Jane Austen. Catalogarea inconştientă făcută de Emma a întrebuinţărilor egoiste pe care i le va da lui Harriet, sub aparenţa enumerării serviciilor pe care *ea* i le va face, este astfel reliefată prin plasarea într-un context de valori pe care Emma nu le va descoperi decît în finalul cărţii.

Adevărata importanţă a impunerii de către autoare a unui sistem constituit de valori reiese din examinarea acestui final. Succesiunea întîmplărilor este simplă: Emma devine conştientă de greşelile ei printr-o înlănţuire rapidă şi umilitoare de mustrări din partea lui Knightley, şi de lovituri primite de la realitate. Aceste lovituri date amorului propriu produc în cele din urmă o schimbare autentică (de exemplu,

ajunge să ceară scuze domnişoarei Bates, un lucru de care n-ar fi fost capabilă pînă atunci). Schimbarea produsă în caracterul ei înlătură unicul obstacol din calea cererii în căsătorie de către Knightley, după care urmează cununia. „Dorinţele, speranţele, încrederea, pronosticurile micului grup de prieteni adevăraţi care au asistat la ceremonie, şi-au aflat răspunsul în desăvîrşita fericire a acestei uniri".

Privindu-i pe Emma şi pe Knightley ca pe nişte fiinţe aievea s-ar putea ca finalul să ni se pară fals. G.B. Stern se plînge în volumul său *Speaking of Jane Austen*, în următorii termeni: „Ah, domnişoară Austen, aceasta *nu* a fost o soluţie bună; dimpotrivă a fost o soluţie slabă, un final nefericit, dacă ne aruncăm privirile dincolo de ultimile pagini ale cărţii". Edmund Wilson este de părere că Emma va găsi o nouă protejată ca Harriet, de vreme ce nu a fost lecuită de tendinţa ei de a afla „fericirea în compania femeilor". Marvin Mudrick respinge şi mai categoric retorica explicită a lui Jane Austen; el crede că Emma este în continuare „o exploatatoare înveterată" şi pentru el „finalul este ironic"[9].

Dar tocmai datorită faptului că acest final nu reprezintă viaţa însăşi şi nu este o simplă mostră de ironie literară poate să servească atît de bine la accentuarea sentimentului unei complete şi desăvîrşite concluzii la tot ce a fost pînă atunci. Dacă considerăm valorile care s-au realizat în această căsătorie şi le comparăm cu cele realizate în tramele convenţionale privind căsătoria, vedem că Jane Austen crede în ceea ce spune: aceasta va fi o căsătorie fericită deoarece nu mai există nimic care ar putea-o împiedica să fie perfectă. Împlineşte toate valorile cuprinse în lumea cărţii — cu singura excepţie că s-ar putea ca Emma să nu înveţe niciodată să se concentreze suficient asupra studiului pianului şi a lecturii! Este un mariaj al inteligenţei: al „raţiunii", „al bunului simţ", „al judecăţii". Este un mariaj al virtuţii: al „bunăvoinţei", al generozităţii şi lipsei de egoism. Este un mariaj al sentimentului: al „gustului", „al duioşiei", „iubirii" şi „frumuseţii"[10].

Într-un sens general această tramă ne procură o trăire care la prima vedere se aseamănă cu cea oferită de tragicomedie ca şi de multe din producţiile artei ieftine de duzină: sîntem mai întîi incitaţi să dorim binele personajelor pozitive,

bune, ca în cele din urmă dorinţele noastre să fie împlinite. Dacă am recurge la criteriile generale derivate din plictiseala întru totul justificată pe care o resimţim în raport cu acest gen de opere ar trebui s-o respingem pe cea de faţă. Dar diferenţa critică rezidă tocmai în calitatea valorilor puse în discuţie şi tocmai în calitatea personajelor care le încalcă sau le realizează. N-ar trebui să lăsăm toate intrigile ieftine de pe lume ce se finalizează printr-o căsătorie să ne împiedice să gustăm căsătoria Emmei cu Knightley, căci nu este pur şi simplu vorba de o simplă căsătorie: este *justificarea acestei* căsătorii, care vine ca o concluzie la toate greşelile comice comise pînă atunci. Pentru Emma binele include atît schimbarea ei necesară cît şi căsătoria cu care se încheie. Căsătoria cu un bărbat inteligent, plăcut, bun şi atrăgător este lucrul cel mai bun care i se putea întîmpla acestei eroine, şi sînt convins că cititorii care nu împărtăşesc acest sentiment sînt departe de a realiza ce anume urmăreşte Jane Austen — orice s-ar spune despre părerile „fetei bătrîne acrite" privitor la căsătorie.

Sensibilitatea noastră modernă poate fi deranjată într-adevăr de o astfel de formulare. Nu ne place de obicei să întîlnim finaluri perfecte în romane — nici chiar în sensul de „perfecţiune" şi împlinire, — sens avut evident în vedere de Jane Austen. Refuzăm să le acceptăm atunci cînd le întîlnim: de exemplu numeroasele încercări de a nega succesul lui Dostoievski cu Alioşa şi Părintele Zosima în *Fraţii Karamazov*. Multora dintre noi li se pare stînjenitor să vorbească despre emoţii bazate pe judecăţi morale, mai ales cînd emoţiile au un caracter pozitiv. Emma însăşi este cvasi-„modernă" în această privinţă, pe parcursul unei bune părţi din carte. Auto-iluzionarea sa în privinţa căsătoriei este tot atît de mare ca şi în privinţa altor chestiuni importante. Emma face caz de indiferenţa sa faţă de căsătorie în prezenţa lui Harriet, dezvăluindu-şi în acelaşi timp fără să vrea perspectiva sa falsă asupra surselor fericirii omeneşti.

> Dacă mă cunosc într-adevăr, Harriet, atunci mintea mea este o minte activă şi neliniştită cu multe resurse independente, şi nu văd de ce aş fi mai puţin preocupată la patruzeci sau cincizeci de ani decît la douăzeci

> şi unu. Obişnuitele preocupări femeieşti care antrenează ochiul, mîna sau mintea îmi vor fi la fel de accesibile atunci, ca şi acum; sau cu prea mici diferenţe. Dacă voi desena mai puţin, voi citi mai mult, dacă voi renunţa la muzică, mă voi apuca de ţesut covoare.

Să se apuce Emma de ţesut covoare! Într-adevăr nu se cunoaşte pe sine.

> Şi cît despre punctele de interes, obiectele afecţiunii, care constituie într-adevăr un real prilej de inferioritate, lipsa cărora este într-adevăr răul cel mai mare care trebuie evitat atunci cînd se *renunţă* la căsătorie [şi ce formidabilă concesie este aceasta] — mă voi simţi foarte bine, cu copiii unei surori pe care îi iubesc atît de mult şi de care o să am grijă. Vor fi destui probabil, ca să suplinească toate tipurile de senzaţii de care poate avea nevoie o viaţă în declin. Vor fi destui pentru fiecare speranţă şi fiecare temere; şi deşi ataşamentul meu nu-l va putea egala pe cel al unui părinte. se potriveşte mai bine ideilor mele de confort decît un sentiment mai cald şi o dragoste mai oarbă. Nepoţii şi nepoatele mele! — voi avea adesea o nepoată în preajmă. (Cap. X)

Fără să luăm lucrurile prea în serios — este teribil de comic — putem recunoaşte că umorul derivă aici din surse foarte adînci. Poate fi gustat deplin, doar de cititorul care a ajuns la o viziune asupra fericirii umane mult mai profunde decît „confortul“, „lipsa“ şi „nevoile“ Emmei. Este o viziune care include nu numai căsătoria, ci un fel de legătură de iubire care nu se bazează, cum se întîmplă cu Emma aici, pe faptul că persoana „iubită“ se va dovedi utilă nevoilor primordiale ale cuiva.

Efectul comic al acestei repudieri a căsătoriei este sporit considerabil prin faptul că Emma se gîndeşte întotdeauna la căsătorie ca bunul cel mai de preţ pentru *alţii* încurajînd-o de fapt fără să vrea pe prietena sa Harriet să se îndrăgostească de omul pe care ea însăşi îl iubeşte fără s-o ştie. Deznodămîntul delectabil este tocmai ceea ce dorim nu numai pentrucă

este un bun suprem pentru Emma, ci și pentrucă este rezultatul de un comic suprem al neînțelegerii profunde de care dă dovadă Emma în legătură cu sine și cu condiția umană. În limbajul schematic din capitolul V, deznodămîntul satisface atît dorința noastră legitimă pentru binele Emmei cît și apetitul pentru calitățile proprii materialelor artistice. Reprezintă astfel o soluție mai fericită decît cea pe care ar putea-o oferi oricare din aceste elemente considerate separat. Celălalt deznodămînt major al operei — căsătoria lui Harriet cu fermierul ei — confirmă această interpretare. Păcatul Emmei față de Harriet a fost mult mai rău decît un simplu amestec al unei minți active. A-i distruge lui Harriet șansele de a fi fericită — șanse care depindeau în întregime de căsătorie — se apropie de răutate atît cît poate îndrăzni un autor să-și împingă eroina pe care a menit-o iubirii celorlalți. Putem să rîdem împreună cu Emma de această greșeală (Cap. LIV) numai fiindcă Harriet redobîndește șansa de a fi fericită.

Alte valori, ca banul, sîngele și „poziția" sînt destul de reale în *Emma* dar numai în măsura în care contribuie sau sînt dominate de bunul gust, judecata dreaptă și moralitate. Banii singuri pot face o doamnă Churchill, dar „ar fi o prostie" ca un bărbat sau o femeie „să se căsătorească atunci cînd nu-i are". Poziția neretușată de bunul simț, poate face un personaj tot atît de insignifiant ca domnul Woodhouse; neretușată de bunul simț sau de virtute poate să ducă la personaje, ca domnul sau domnișoara Elliot din *Persuasiune* mult mai demne de disprețuit. Dar este foarte plăcut să ai poziție și acest lucru nu face nici un rău cu condiția să nu fie luat prea în serios cum îl lua Emma la început. Farmecul și eleganța fără o forță morală suficientă poate duce la un personaj ca Frank Churchill; nemodelat de moralitate poate să ducă la josnicia lui Henry Crawford din romanul *Mansfield Park* sau Wickham din *Mîndrie și prejudecată.* Considerate izolat chiar și virtuțile supreme devin improprii: bunăvoința singură poate să genereze un personaj comic ca domnișoara Bates sau domnul Weston, judecata fără suficientă bună voință, la un personaj comic ca domnul ohn Knightley, și așa mai departe.

Sînt gata să-mi asum riscul de a-mi aminti locuri comune într-o astfel de înşiruire deoarece numai aşa poate fi relevată adevărata forţă a viziunii cuprinzătoare a lui Jane Austen. Aici acţionează o ordonare mult mai riguroasă a valorilor decît în oricare din filozofiile practice convenţionale. Este evident, că puţin cititori în vremea ei, şi cu atît mai puţin în vremea noastră, s-au apropiat vreodată de acest roman consimţind global şi în fiecare detaliu să subscrie normelor autoarei. Dar au fost călăuziţi s-o urmeze în timpul lecturii, după cum sîntem şi noi.

JUDECĂŢI EXPLICITE DESPRE EMMA WOODHOUSE

Am spus în trecere destul de multe lucruri despre cealaltă faţă a medaliei — judecata acţiunilor particulare aşa cum se raportează faţă de normele generale. Dar trebuie spus ceva în legătură cu detaliile „plasării" Emmei în ierarhia valorilor romanului prin intermediul comentariului direct. Trebuie să fiu convins, de pildă, nu numai că atenţia faţă de sentimentele altora reprezintă o trăsătură la fel de importantă, dar şi că purtarea Emmei violează adevăratele norme ale solicitudinii, dacă vreau să savurez din plin episodul în care Emma o insultă pe domnişoara Bates, întîmplare urmată de mustrarea lui Knightley. Dacă voi refuza s-o condamn pe Emma, s-ar putea să descopăr un fel de bucurie intelectuală în acest episod şi s-ar putea să cred că probabil oricare critic ia prea în serios lucrurile atunci cînd consideră „credinţa" în duioşie, drept operantă în aceste context. Dar nu voi putea niciodată să gust episodul în toată intensitatea sa sau să-i percep coerenţa formală. În mod similar va trebui să cad de acord nu numai că a fi nesuferit de plicticos este o greşeală minoră în comparaţie cu virtutea majoră a „bunăvoinţei" dar şi că ilustrarea de către domnişoara Bates a acestei greşeli şi a acestei virtuţi o fac să merite respectul pe care Emma i-l refuză. Dacă nu procedez aşa — gata oricînd să rîd de domnişoara Bates — voi putea cu greu înţelege, şi cu atît mai puţin gusta, tratamentul la care o supune Emma.

Dar aceste judecăţi negative trebuie să fie contracarate de o încuviinţare mai largă, şi după cum ne-am aştepta,

romanul este plin de scuze directe pentru Emma, Greşeala ei majoră, lipsa de bunăvoinţă şi de duioşie, trebuie văzută nu numai ca o relaţie faţă de codul de valori oferit de carte în întregime — un cod care o judecă ca fiind grav deficitară, — trebuie judecată şi în relaţie cu faptele dure ale lumii din jurul ei, o lume făcută din fiinţe al căror grad de egoism şi meschinărie merge de la Knightley, care se abate de la perfecţiune atunci cînd încearcă să-l judece pe Frank Churchill, rivalul său, pînă la doamna Elton, care are cele mai multe din greşelile Emmei şi nici una din virtuţile ei. Într-un astfel de context Emma poate fi iertată cu uşurinţă: atunci cînd o insultă pe domnişoara Bates, de pildă, ne amintim că domnişoara Bates trăieşte într-o lume unde mulţi alţii sînt cruzi şi insensibili. „Domnişoara Bates, care nu e nici tînără, nici frumoasă, nici bogată, nici măritată, se afla în cea mai proastă situaţie din lume, lipsită de favoarea publicului, şi neavînd superioritatea intelectuală pentru a-şi ispăşi condiţia, sau pentru a-i speria pe cei care ar putea s-o urască, făcîndu-i s-o respecte." Deşi ar fi o greşeală să vedem numai această „ură măsurată" în lumea lui Jane Austen, trecînd cu vederea duioşia şi generozitatea, viciul urii se află acolo, şi există suficient viciu spre a o face pe Emma să strălucească chiar prin comparaţie.

Adesea Jane Austen explicitează această scuză prin comparaţie. Cînd Emma îl minte pe Knightley în legătură cu Harriet, foarte aproape de sfîrşitul cărţii, este scuzată printr-o generalizare asupra naturii umane. „Rar, foarte rar, o confesiune omenească cuprinde întregul adevăr; rar se întîmplă ca ceva să nu fie puţin deghizat sau deformat; dar în cazul de faţă unde doar purtarea este greşită, nu şi sentimentele, acest lucru nu este atît de important. Domnul Knightley nu i-ar putea imputa Emmei un suflet mai blînd decît al ei sau mai dispus să-l accepte pe al său".

AUTORUL IMPLICAT CA PRIETEN ŞI CĂLĂUZĂ

După ce am spus toate aceste lucruri despre utilizarea măiastră a naratorului în *Emma* rămîn unele „intruziuni" nemotivate de cerinţele stricte ale povestirii. „Ce a spus ea?" întreabă naratoarea, în momentul crucial al scenei capitale

de iubire. „Exact ce trebuia, desigur. O adevărată doamnă procedează întotdeauna aşa. A spus exact cît trebuie pentru a arăta că nu este cazul să dispere — şi pentru a-l invita să spună el mai mult“. Pentru unii cititori faptul părea să demonstreze neputinţa autoarei de a scrie o scenă de iubire, de vreme ce sacrifica efectul de „iluzie a realităţii“[11]. Dar cine a citit pînă aici *Emma* cu iluzia că citeşte un tablou realist ce se spulberă brusc prin purtarea nefirească a naratoarei? Dacă într-adevăr agerimea de spirit superabundentă a naratoarei este destructivă tocmai pentru tipul de iluzie propriu acestei opere, romanul a fost ratat cu mult înainte.

Dar ar trebui acum să ne putem afla în situaţia de a înţelege exact de ce spiritul naratoarei nu este cîtuşi de puţin deplasat în raport cu punctul culminant emoţional al romanului. Am văzut cum perspectivele interioare ale personajelor şi comentariul autorului au fost folosite de la început pentru a comunica direct aceste valori, pentru a le menţine i a ne orienta reacţiile faţă de Emma. Dar avem aici de a ace şi cu un caz izbutit de autor dramatizat ca prieten şi ălăuză. „Jane Austen“ ca şi „Henry Fielding“ este un model e spirit, înţelepciune şi virtute. Ea nu vorbeşte despre calităţile sale; spre deosebire de Fielding nu atrage atenţia direct în *Emma* asupra virtuţiilor sale artistice. Dar cu toate acestea rareori ni se permite să uităm de ea. Cînd citim romanul o acceptăm ca reprezentînd tot ce admirăm mai mult. Este la fel de generoasă şi de înţeleaptă ca şi Knightley; de fapt este cu un grad mai pătrunzătoare în judecata ei. Este la fel de subtilă şi spirituală cum i-ar place Emmei să se considere. Fără să fie sentimentală este în favoarea duioşiei. Este capabilă să atribuie bogăţiei şi rangului o valoare adecvată dar nu excesivă. Recunoaşte un prost cînd îl întîlneşte, dar spre deosebire de Emma ştie că este atît imoral cît şi lipsit de sens să fii brutal cu proştii. Este, în concluzie o fiinţă omenească perfectă, în limitele conceptului de perfecţiune stabilit de cartea pe care o scrie; recunoaşte chiar că perfecţiunea umană de tipul celei pe care o ilustrează nu este uşor de atins în viaţa de toate zilele. Procesul dominării sale evoluează de fapt în cerc; caracterul ei stabileşte pentru noi valorile în funcţie de care caracterul este apoi considerat a fi perfect.

Dar această circularitate nu afectează succesul întreprinderii sale; dimpotrivă, îl asigură.

„Omniscienţa" sa este astfel un lucru mult mai remarcabil decît se înţelege de obicei prin acest termen. Toţi romancierii buni ştiu totul despre personajele lor — tot ceea ce trebuie să ştie. Şi problema felului în care naratorii lor vor descoperi tot ceea ce au nevoie să ştie, problema „autorităţii" este relativ simplă. Opţiunea adevărată este mult mai profundă decît ar reieşi de aici. Este o opţiune a unghiului moral şi nu numai a celui tehnic — din care trebuie spusă povestirea.

Spre deosebire de inteligenţele centrale ale lui James şi ale urmaşilor săi, în finalul cărţii „Jane Austen" nu a învăţat nimic pe care să nu-l fi ştiut de la început. Am avut privilegiul de a urmări, împreună cu ea, personajul său favorit urcînd de la un nivel destul de coborît pentru a ajunge în compania preţuită a lui Knightley, a lui „Jane Austen" şi a acelora dintre noi, cititorii, care sîntem suficient de înţelepţi, de buni şi de receptivi pentru a aparţine acestei sfere. După cum spune Katherine Mansfield „adevărul este că orice admirator autentic al romanului se încîntă la gîndul fericit că el singur — citind printre rînduri — a devenit prietenul tainic al autoarei"[12]. Cei care o iubesc „pe blînda Jane" ca pe un prieten tainic ar putea să subestimeze ironia şi spiritul, cei care o văd ca pe una din cele mai mari eroine ale lui Shaw, fulgerînd cu armele ironiei, ar putea să-i subestimeze accentul pus pe duioşie şi bunăvoinţă. Dar puţini sînt aceia care îi pot rezista.

Iluzia dramatică a prezenţei sale ca personaj este astfel tot atît de importantă ca orice alt element din povestire. Cînd intervine, iluzia nu e spulberată. Singura iluzie pe care punem preţ, iluzia de a călători intim cu un grup mic şi dîrz de cititori ale căror minţi sînt solid articulate şi ale căror inimi sînt bine acordate, este de fapt sporită în momentul în care ni se refuză scene de iubire romantică. Ca şi autoarea însăşi, nu ne sinchisim de scena de dragoste. Putem întîlni scene de dragoste în aproape toate operele oricărui romancier, dar numai aici ne putem întîlni cu o minte şi cu un suflet care să ne ofere claritate fără simplificări exagerate, înţelegere şi romanţiozitate fără sentimentalisme, şi ironie muşcătoare fără cinism.

NOTE

[1] „The Lesson of Balzac“, *The Question of Our Speech* (Cambridge, 1905), p. 63. Un citat mai complet poate fi găsit în volumul absolut indispensabil al lui R. W. Chapman: *Jane Austen: Critical Bibliography* (Oxford, 1955). Cîteva lucrări importante în legătură cu scriitoarea publicate prea tîrziu pentru a fi incluse de Chapman sînt: (1) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957); (2) Stuart M. Tave, recenzia la lucrarea lui Marvin Mudrick: *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Princeton, N.J., 1952) în *Philological Quarterly* XXXII (July, 1953) 256—57; (3) Andrew H. Wright; *Jane Austen's Novels: A Study in Structure* (London, 1953), p. 36—82; (4) Christopher Gillie „*Sense and Sensibility:* An Assessment“, *Essays in Criticism*, IX (January, 1959) 1—9, în special 5—6; (5) Edgar F. Shannon Jr. „*Emma:* Character and Construction“ *PMLA*, LXXI (September, 1956), 637—50.

[2] Vezi, de exemplu Mudrick *op. cit.*, pp. 91, 165; Frank O'Connor. *The Mirror in the Roadway* (London, 1957), p. 30.

[3] „O eroină pe care nimeni în afară de mine n-o va îndrăgi atît de mult“ (James Edward Austen-Leigh, *Memoir of His Aunt* (London, 1870, Oxford, 1926), p. 157).

[4] Cea mai bună discuţie a acestei probleme poate fi găsită în „Jane Austen“ de Reginald Farrer, *Quarterly Review*, CCXXVIII (July, 1917) 1—30; retipărită de William Heath în *Discussions of Jane Austen* (Boston, 1961). Pentru un critic cartea eşuează deoarece problema n-a fost niciodată recunoscută de Jane Austen însăşi: Domnul E. N. Hayes, într-o discuţie care se arăta a fi cea mai puţin favorabilă din cîte s-au scris pînă acum despre *Emma* explică întreaga carte ca pe o incapacitate a autoarei de a recunoaşte greşelile eroinei. „Este limpede că Jane Austen dorea s-o protejeze pe Emma ... Autoarea se afla deci în poziţia ambiguă de a iubi şi în acelaşi timp de a o dispreţui pe eroină“ („*Emma;* A Dissenting Opinion“, *Nineteenth Century Fiction*, IV [June, 1949], 18, 19).

[5] A. C. Bradley, de exemplu, a afirmat odată că Jane Austen a urmărit ca Jane Fairfax să fie la fel de interesantă pe parcurs aşa cum devine în final, dar că „moralistul din Jane Austen i-a stat pentru prima dată în cale. Logodna tainică reprezintă, pentru ea, o ofensă atît de gravă, încît îi este teamă să ne cîştige de partea lui Jane pînă cînd acest fapt nu a determinat o mare nefericire“ („Jane Austen“,

în *Essays and Studies by Members of the English Association*, II [Oxford, 1911], 23).

[6] Nu cunosc decît o singură încercare de mari proporții de a trata „tensiunea dintre înțelegere și judecată" în literatura modernă, *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum (London, 1957). Langbaum afirma că în monologul dramatic care-l preocupă în primul rînd, înțelegerea produsă de descrierea directă a trăirii interioare duce la suspendarea judecății morale a cititorului. Astfel, citind portretele degradării morale realizate de Browning — de exemplu ducele din poemul „My Last Duchess", sau călugărul din „Soliloquy of a Spanish Cloister" — judecata noastră este copleșită „deoarece preferăm să participăm la libertatea și puterea ducelui, care rămîne în esență neînfricat și credincios sie însuși. Judecata morală este importantă numai în măsura în care trebuie suspendată, cu prețul pe care-l plătim pentru privilegiul de a aprecia pe deplin acest om extraordinar" (p. 83). Deși, cred că Langbaum subapreciază mult măsura în care judecata morală se menține chiar și după ce efectul psihologic și-a lăsat amprenta, și deși poate că definește „moralitatea" prea îngust, atunci cînd exclude puterea, libertatea și credința neînfricată față de sine însuși, cartea lui este o introducere stimulatoare la probleme ridicate de portretizarea interioară a personajelor cu defecte.

[7] *Jane Austen and Her Art* (Oxford, 1939), p. 204.

[8] Criticii moderni, obișnuiți să extragă valorile dintr-un context impersonal sau ironic, fără ajutorul vocii autorului, par să întîmpine dificultăți la folosirea comentariului creditabil atunci cînd acesta există. Chiar și un cititor extrem de receptiv ca Mark Schorer, de exemplu, se trezește jonglînd gratuit cu probleme de stil, și în special cu metafora, ca indicii pentru standardele față de care autorul își judecă personajele. Citind *Persuasiune*, el găsește aceste indicii printre metaforele „din domeniul comerțului și averii imobile, din domeniul financiar și al moștenirilor" care abundă. („Fiction and the Matrix of Analogy", *Kenyon Review* [Autumn, 1949], p. 450). Nimeni nu ar putea să nege că romanul este înțesat cu astfel de metafore, deși Schorer este cumva prea ingenios atrăgînd în favoarea argumentației sale unele metafore tocite pe care Austen nu le-ar fi putut evita fără perifraze forțate (în special, p. 542). Dar problema centrală este cu siguranță: Care este funcția exactă a metaforelor financiare și de contabilitate în roman? Ce valori pot să dezvăluie? Obișnuit cu lectura romanelor moderne în care romancierul nu pare dispus să ofere nici un ajutor direct ca răspuns la această întrebare, Schorer o lasă nerezolvată, uneori

el pare chiar să sugereze că Jane Austen recurgînd la metafore se dă de gol în mod nepremeditat (de exemplu, p. 543).

Dar romanul dă un răspuns foarte limpede în legătură cu aceste lucruri. Introducerea provenind direct de la naratorul pe deplin creditabil stabileşte fără echivoc sau „analogie" conflictul dintre lumea familiei Elliot, constituindu-şi valorile pe egoism prostie şi mîndrie — şi lumea din care vine Anne, o lume unde „eleganţa gîndirii şi bunătatea de caracter" sînt valorile supreme. Valorile comerciale scoase în evidenţă de Schorer reprezintă doar o selecţie dintr-un număr mare de racile. Iar părerile exprimate în repetate rînduri de către Anne oferă o călăuză sigură pentru cititor.

[9] Primele două citate sînt din Edmund Wilson „A Long Talk about Jane Austen", din volumul *A Literary Chronicle: 1920—1950*, (New York, 1952). Al treilea este din *Jane Austen*, p. 206.

[10] Moda din ultima vreme a pretins criticii să demonetizeze valorile duioşiei şi ale bunăvoinţei la Jane Austen, ca reacţie la o generaţie anterioară de critici care a exagerat imaginea „blîndei Jane". Tendinţa pare a fi început să se manifeste serios cu articolul lui D. H. Harding din *Scrutiny* (VIII, Martie 1940), 346—62. „Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen". Deşi nu am reacţionat violent împotriva acestei şcoli critice aşa cum a făcut R. W. Chapman (vezi a sa *A Critical Bibliography*, p. 52, şi recenzia lucrării lui Mudrick în *T.L.S.* [19 Septembrie, 1952]) mi se pare că este nevoie de un corectiv diametral opus: cînd Jane Austen face elogiul „inimii răbdătoare" o face cu convingere, deşi este acelaşi autor care poate să biciuiască inima neîndurătoare cu o „ură măsurată".

[11] Edd Winfield Parks „Exegesis in Austen's Novels", *The South Atlantic Quarterly*, II (January, 1952), 117.

[12] *Novels and Novelists*, ed. J. Middleton Murry (London, 1930), p. 304.

PARTEA III

NARAŢIUNEA ÎMPERSONALĂ

„În fiecare moment simţim nevoia să întrebăm, „Cum de putem să-l credem? Poate că tocmai viziunea sa este cea eronată". Discrepanţa dintre caracterul întîmplării, aşa cum o percepem, şi caracterul naratorului care ne-o relatează constituie ironia fundamentală, şi cu toate acestea lucrurile nu stau chiar atît de simplu"... — MARK SCHORER, comentînd asupra romanului *The Good Soldier*, de Ford Madox Ford.

„Nu-mi rămîne să spun din păcate decît că 90% din această relatare strict veridică a autoarei nu este cîtuşi de puţin adevărată, inclusiv identitatea autoarei însăşi. De fapt întrebarea se impune în mod inevitabil — şi aceasta este a doua enigmă a cărţii — cine a scris-o? Într-adevăr, cine?
„Este sigur că nu Susan... şi în nici un caz Phil...
„Cine, atunci? Singurul răspuns este că autoarea însăşi este copila înger. Ea este autoarea din apartamentul modest, indiferent de cum spune autoarea că o cheamă. Ţinînd seama de stilul operei, şi de filosofia sa păgînă şi anti-intelectuală, de bună seamă că ea trebuie să fie autorul.
„Nu-ţi rămîne totuşi decît să te minunezi... Căci lucrul în sine o depăşeşte.
„Cine a scris-o atunci? Nu rămîne decît o singură posibilitate prin deducţie logică — Eu însumi... Dar aceasta poate fi exclusă... Altcineva a scris-o. Nu eu. Poate că pisica". — CALDER WILLINGHAM, *Natural child*.

„Te-am minţit cititorule, fiindcă trebuia să-ţi dovedesc că minciuna este adevărul". — Jean CAYROL, *Les corps étrangers*.

X

FUNCȚIILE TĂCERII AUCTORIALE.

„Pentru a scoate subiectul din sfera anecdoticului și a-l ridica în sfera dramei... avem nevoie de un reflector lucid și cuprinzător pe care nu-l putem găsi decît... în acea minte și în acel suflet implicat în acțiune care posedă în același timp o sensibilitate deosebită și o capacitate mare de înțelegere sau care se află... într-o stare de frămîntare admirabilă". — HENRY JAMES, *Notes on Novelists.*

„Acțiunea dramei se reduce la aventura «subiectivă» a fetei". — HENRY JAMES, *Prefață* la „In the Cage".

ÎN *Emma* asistăm la controlul riguros exercitat asupra perspectivei interioare extinse aparţinînd unei conştiinţe adînc fisurate. Sensul acestui control este determinat din toate punctele de vedere de efortul de a realiza pentru cititor o tramă unică. Pentru a menţine amestecul exact de înţelegere şi condamnare în felul nostru de a o privi pe Emma, Jane Austen a sacrificat de bună voie maniera narativă realistă.

Dacă ne putem imagina romanul *Emma* purificat de înţelepciunea improbabilă a lui Knightley şi a naratorului, un roman în care cititorul trebuie să deducă adevărul despre Emma din propria ei viziune tulbure, vom avea un prototip aproximativ al multor romane moderne importante *Madame Bovary* şi *Ambasadorii*, *Portret al artistului în tinereţe* şi *Ulise*, *Procesul* şi *Castelul*, *Pe patul de moarte*, *Străinul* şi *Căderea* — în toate acestea sîntem confruntaţi cu punctul de vedere confuz al unei Emma, sau a mai multor Emme, bîjbîind aproape fără ajutor pe drumurile care le sînt hărăzite. În sute de alte romane de Woolf, Waugh, Greene, şi Cary, de Mauriac, Duhamel, Sartre, şi Camus, de Dos Passos, Hemingway, Faulkner, şi Porter, de Eudora Welty, Wright Morris, James Baldwin şi Saul Bellow — lista s-ar putea prelungi la nesfîrşit — autorul şi cititorul se pot întîlni, precum Voltaire cu Dumnezeu, fără să-şi vorbească.

Adică fără să-şi vorbească direct. Vocea auctorială rămîne dominantă într-un dialog care stă în centrul oricărei experienţe narative. Comentariul fiind eliminat, rămîn sute de procedee pentru dezvăluirea judecăţii de valoare şi pentru formarea receptivităţii. În privinţa controlului aprecierii detaliilor de către cititor, structurile imagistice şi simbolice sînt la fel de eficiente în romanul modern pe cît au fost din totdeauna în poezie.[1] Deciziile în legătură cu părţile care trebuie dramatizate într-o povestire, în legătură cu succesiunea şi dozare

episoadelor, pot fi la fel de eficiente în *Cătunul* lui Faulkner ca în *Hamlet*, la fel de decisive în *Ulise* ca şi în *Odiseea*[2].

De fapt toate procedeele demodate precum ritmul şi dozajul timpului pot fi repuse în circulaţie în folosul naraţiunii dramatice, impersonale[3]. Şi mînuirea punctelor de vedere dramatizate reuşeşte aşa cum au arătat nenumărate studii de la lucrarea *The Craft of Fiction* a lui Percy Lubbock încoace, să comunice cu multă exactitate judecata autorului.

Pentru a asigura integralitatea logică, voi examina aici toate procedeele majore de relevare şi evaluare care au înlocuit enunţul direct. O retorică completă a romanului ar trebui să includă toate aceste procedee. Dar de fapt au fost demonstrate adecvat în repetate rînduri în critica scrisă după James. Nu mai este nevoie să mai arătăm încă odată că simbolurile pot fi folosite pentru evaluarea personajelor sau că mînuirea punctelor de vedere poate dezvălui semnificaţia unei opere. Poate că aş cere prea mult cititorilor mei să includă aici în viziunea lor despre retorica romanului experienţa critică dobîndită în legătură cu cele mai bune analize făcute asupra romanelor impersonale[4]. Dar îmi rămîn şi aşa destule dacă ne gîndim la discutarea funcţiilor tăcerii auctoriale, iar în capitolele care au mai rămas, la dezbaterea noilor probleme pe care le ridică această tăcere pentru autori şi cititori.

Prin tipul de tăcere pe care-l păstrează, prin felul în care-şi lasă personajul să-şi urmeze destinul sau să-şi istorisească povestea, autorul poate realiza efecte care ar fi greu sau imposibil de realizat dacă şi-ar permite lui sau unui purtător de cuvînt creditabil să ne vorbească direct şi autoritar.

Cel mai frecvent discutat efect, este cum am văzut, aerul de naturaleţe care pare să emane de la opera „fără autor". Dar personajele realiste, limitate, pe care ni le oferă autorul în locul său, aduc cu sine numeroase efecte suplimentare care nu au fost explicate în obişnuitele pledoarii în favoarea eclipsării auctoriale. Un narator ales de dragul obiectivităţii poate, aşa cum spune James despre reflectorii lui Flaubert, Frédéric şi Emma, să distrugă parţial alte calităţi generale importante ca „interesul" sau „suspense-ul". Sau e posibil tocmai datorită izolării sale neajutorate să determine un fel de înţelegere care poate din întîmplare să întărească sau să

slăbească o operă, în funcţie de caracterul adecvat al acestei înţelegeri. Nici un narator, observator sau inteligenţă centrală nu sînt convingători *de la sine*, sînt convingători în decenţa sau meschinăria lor, în sclipire sau prostie, în bogăţia cunoştinţelor, ignoranţă sau incoerenţă. De vreme ce sînt puţine calităţi de acest fel care pot fi observate neutru chiar şi de cel mai tolerant dintre cititori, reacţionăm de obicei emoţional şi intelectual, ca în cazul unui personaj care ne afectează reacţiile faţă de întîmplările pe care le relatează. Acest efect apare mai cu seamă în teatru, ori de cîte ori un erou, fie necioplit, fie mişel, este folosit în scopul de a povesti întîmplări care trebuiau să aibe loc în afara scenei. Relatarea lui Othello de felul în care a cucerit-o pe Desdemona povestindu-i aventurile sale îl face pe Duce să spună: „Cred că această poveste ar cuceri-o şi pe fiica mea“, şi ne cucereşte şi pe noi în acelaşi fel; nu putem să rămînem impasibili.

Acelaşi efect este inevitabil în roman. Deşi este cît se poate de evident atunci cînd un narator îşi relatează propriile aventuri, reacţionăm faţă de toţi naratorii la fel cum reacţionăm faţă de persoane. Găsim relatările lor credibile sau incredibile, părerile lor înţelepte sau nebuneşti, judecata lor dreaptă sau strîmbă. Gradaţiile şi dimensiunile aprobării sau condamnării sînt aproape la fel de complexe ca acelea care apar în viaţa însăşi dar putem deosebi două tipuri de reacţie radical diferite, în funcţie de natura creditabilă sau necreditabilă a naratorului. La una dintre extreme găsim naratori a căror judecată este tot timpul suspectă (ca bărbierul din „Tunsoarea“ sau Jason din *Zgomotul şi furia*). La cealaltă extremă sînt naratori care sînt aproape identici cu autorul omniscient (Marlow la Conrad). Între aceste extreme se află o varietate învălmăşită de naratori mai mult sau mai puţin creditabili, dintre care mulţi sînt un amestec uimitor de raţional şi iraţional. Deşi nu putem stabili cu prea multă siguranţă o demarcaţie precisă între cele două tipuri, distincţia nu este arbitrară: ni se impune prin recunoaşterea existenţei a două tipuri distincte de trăire determinate de tipul naratorului folosit.

Întrucît naratorii care se situează clar de partea necreditabilă sînt din multe puncte de vedere mai dificili de abor-

dat, vom începe cu celălalt tip, care constituie o specie mai plăcută: naratorii care, oricît ar fi de umani, limitați și dezorientați, ne cîștigă încrederea și încuviințarea.

CONTROLUL ÎNȚELEGERII

Poate cel mai important efect al drumului parcurs alături de naratorul neghidat de către autorul binevoitor este cel al scăderii distanței emoționale. Am văzut că o mare parte din comentariul tradițional era folosit pentru a ne accentua înțelegerea sau pentru a ne cere scuze pentru greșeli. Cînd un autor se hotărăște să se dispenseze de o astfel de retorică poate s-o facă în cazul în care nu se preocupă de înțelegerea convențională, ca de pildă Gide în *Pivnițele Vaticanului.* Dar poate face acest lucru deoarece inteligența centrală este astfel încît va părea mai înțelegătoare dacă va fi prezentată ca o conștiință izolată și independentă, fără sprijinul pe care l-ar putea oferi un narator sau un observator creditabil.

Un astfel de efect este posibil, cred, numai atunci cînd inteligența reflectată este foarte apropiată și familiară cu normele cărții astfel încît cititorul nu este nevoit să recurgă la descifrarea unei structuri complicate necreditabile. Atîta vreme cît ceea ce gîndește și simte personajul poate fi folosit direct ca un semn creditabil al situației în care se află, cititorul poate percepe această situație chiar mai puternic datorită izolării sale morale.

O astfel de izolare poate fi folosită pentru a produce un sentiment aproape insuportabil de zguduitor al neputinței eroului sau eroinei într-o lume haotică și ostilă. În *Pale Horse, Pale Rider* (1936), Katherine Anne Porter limitează punctul de vedere strict la ceea ce Miranda poate vedea, ști și simți. Povestea începe cu visul pe care îl are Miranda în legătură cu o „călătorie singuratică pe care nu vreau s-o fac". Convinsă că „deși nu mai are nimic aceasta o mulțumește" se trezește pentru a se găsi din nou singură și izolată într-o „existență de azi-pe-mîine, în care supraviețuirea a devenit o chestiune de prestidigitație". Este copleșită de absurditatea războiului și de izolarea ei neputincioasă într-o societate obsedată de război.

„Trebuie să fie foarte mulţi cei care gîndesc ca mine şi nu îndrăznim să ne adresăm reciproc nici o vorbă despre disperarea noastră, sîntem nişte animale necuvîntătoare care ne lăsăm distruse, şi de ce? Credem oare în lucrurile pe care ni le spunem?“

Este evident că o mare parte din violenţa acestui ţipăt interior s-ar pierde, dacă un narator omniscient, chiar nedefinit, ar însoţi-o în această călătorie disperată, în delirul agitat, la un pas de moarte. Ea trebuie să călătorească singură pentru a descoperi că bărbatul pe care-l iubeşte a murit, lăsînd-o „să-şi orînduiască gîndurile împrăştiate, şi să pornească ... încă o dată în siguranţă pe drumul care o va duce din nou la moarte“. Nici măcar iubitul ei nu trebuie să-i fie tovarăş pînă la capăt; nimeni nu are voie să-i împărtăşească gîndurile despre război, nimeni nu trebuie să pară că o ajută în pierderea ei sau să-i interpreteze semnificaţia descoperirii ei solitare că bucuria a pierit pentru totdeauna din lume şi că lumea ireală a vieţii se pregăteşte în tăcere, „în lumina moartă şi rece a zilei de mîine“, pentru adevărul morţii. În delirul ei, după un moment de extaz, „peisajul strălucitor a dispărut, se află singură într-un ţinut ciudat şi stîncos, unde era foarte frig, şi-şi croia drumul pe o potecă abruptă cu zăpadă îngheţată strigînd, trebuie să mă întorc! Dar pe care drum?“ După ce-şi veni în fire, se ghemui peste trupul ei chinuit şi plînse în tăcere, fără ruşine, de mila ei şi a bucuriei pierdute“.

Ea trebuie să fie singură din toate punctele de vedere, pentru ca această trăire solitară să aibă putere de convingere; ea *poate* fi singură, în timp ce ne transmite povestea, deoarece permanent pe parcursul povestirii se urmăreşte ca noi să ne simţim alături de ea. Deşi dintr-un punct de vedere mintea îi este destul de întunecată, ea vede clar haosul aşa cum este; se aşteaptă din partea noastră, dacă nu o împărtăşire aidoma a părerilor sale despre război („Cărbunele, petrolul, fierul, aurul, finanţa internaţională, de ce nu ne spui nimic despre ele, mincinosule mic?“) cel puţin o împărtăşire aidoma a sentimentului pe care-l încearcă în legătură cu războiul şi cu viaţa care i-o sugerează cînd e lucidă, ori cînd doarme, ori delirează: „Primejdie, primejdie, primejdie, spuneau vocile şi Război, război, război“.

Într-o astfel de povestire eroina izolată poate face pentru sine ceea ce n-ar putea face nici un alt narator. Este nevoie de foarte puţină accentuare a caracterului său pentru a ne determina să ne situăm alături de ea împotriva lumii ostile din jur; deoarece este singura persoană sensibilă în scenă — chiar şi iubitul ei şi-a pierdut prin afişarea patriotismului său o parte din sensibilitatea cu care fusese înzestrat de la natură — ea ne cîştigă irezistibil. Oricît de puţin ar trebui accentuat caracterul său moral trebuie să se recurgă la firescul propriilor ei amintiri; ea poate să-şi amintească sub forma persoanei a treia, episoade care povestite la persoana întîi ar implica lăudăroşenie şi îngîmfare. „Miranda şi Towney aveau multe lucruri comune şi se simpatizau. Fuseseră amîndouă reporteri adevăraţi odată, şi fuseseră trimise împreună să relateze o fugă scandaloasă a doi amanţi care pînă la urmă nici nu s-au căsătorit". Din milă, au suprimat povestirea şi au fost concediate. „Aveau în comun, faptul că nici una din ele nu vedea ce altceva ar fi putut face, şi ştiau că sînt considerate proaste de cei din redacţie — fete simpatice, dar proaste". Un asemenea episod donquijotesc este suficient — la recitire ar putea părea chiar inutil — în vederea stabilirii superiorităţii morale a Mirandei şi în acelaşi timp ne accentuează evident sentimentul izolării ei; toţi ceilalţi cred însă că e proastă fiindcă nu e o ticăloasă.

Pe scurt, este greu de imaginat alt mod de a istorisi această poveste; oricare comentator creditabil care ar încerca să accentueze înţelegerea şi mila noastră, ar face probabil mai mult rău decît bine — cu atît mai mult cu cît povestea, chiar aşa cum este, se apropie destul de mult de sentimentalism. Singură cum e, Miranda pare să fie îndreptăţită în mila pe care şi-o poartă — putînd atunci să reprezinte valoarea supremă a personalităţii umane. Dar atunci, ajutată de indiferent care „eu" co-operant, Miranda ar lăsa impresia unui sentimentalism ieftin.

Intensitatea deosebită a unui astfel de efect depinde totuşi de caracterul său static. Schimbările care contribuie la constituirea povestirii sînt fără excepţie schimbări în zona faptelor, situaţiilor şi datelor cunoaşterii, neafectînd niciodată valoarea şi integritatea fundamentală a personajului însuşi. Ea trebuie să fie acceptată în conformitate cu propria sa

apreciere iniţială iar această apreciere pentru a dobîndi un efect maxim trebuie să fie cît mai apropiată de aprecierea pe care o dă cititorul *propriei* sale importanţe. Fie că vom numi acest efect identificare sau nu el va fi în tot cazul efectul cel mai apropiat — pe care îl poate realiza literatura — de sentimentul că lucrurile se petrec ca şi cum ni s-ar întîmpla nouă. În timp ce citim, cunoaştem doar lumea Mirandei şi valorile ei. Într-un sens propria sa linişte devine pentru noi valoare şi orice ameninţare la adresa fericirii ei se repercutează la fel şi asupra noastră. Cea mai vagă sugestie că greşeşte ar crea o distanţă prea mare, cel mai mic semn că autorul şi cititorul o observă pe Miranda de sus în loc să se situeze la nivelul ei ar distruge, cel puţin parţial, natura interesului şi de aici şi cea a revelaţiei finale. Privind-o de sus am dori s-o vedem fie schimbată fie pedepsită; ambele dorinţe ar diminua mila noastră sau ar necesita o re-scriere a povestirii pentru a o putea integra.

Acest tip de identificare parţială poate fi folosit pentru nenumărate efecte. Succesul multor povestiri poliţiste şi de aventuri „tari“ cum li se mai spune, scrise sub influenţa lui Hemingway, depinde în mare măsură de teama pe care o încercăm de îndată ce simţim pericolul ca pe propria noastră piele. Mediul cinematografic poate realiza acest tip de suspens mai uşor decît orice alt mediu, dar procedeele de reprezentare puse la punct de romanul modern pot fi echivalente. În romanul lui Greene *Brighton Rock* (1938), de pildă, sîntem captivaţi de la primul paragraf de viaţa hăituită a lui Hale. Rătăcind împreună cu omuleţul speriat fără ţintă şi fără suport moral, într-o lume unde *nu există* sprijin pentru nimeni, ne identificăm pe cît posibil cu el fără a pierde însă noţiunea nimicniciei sale neputincioase şi dezorientate. „Hale se ridică în picioare. Mîinile îi tremurau. Prindeau viaţă acum: băiatul, tăietura de brici, existenţa care se scurgea dureros odată cu sîngele; nu însă şezlongurile şi valurile zbuciumate, maşinile minuscule vîjîind la curbă pe Cheiul Palatului. Simţea cum îi fuge pămîntul de sub picioare şi numai gîndul că l-ar putea duce cine ştie unde, aşa inconştient cum era, îl ţinea să nu leşine. Şi chiar şi mîndria comună, instinctul de a nu face scene, erau mai puternice; stinghereala avea

mai multă forţă decît groază şi asta l-a făcut să-şi înghită strigătele de spaimă, l-a îndemnat chiar să se supună şi să meargă în linişte“.

Şi se duse. A murit şi resimţim o pierdere personală, o lovitură personală, trăiri care ar fi greu, aproape imposibil de redat printr-o tehnică ce ne-ar oferi o îndrumare morală şi intelectuală clară în legătură cu sensul morţii sale. Sîntem aproape la fel de neputincioşi ca şi victima însăşi, şi sîntem astfel gata să cădem în cursa emoţională pe care ne-a pregătit-o Greene prin depăşirea convenţiilor romanului poliţist, făcîndu-ne să participăm la etica răzbunării. Nu numai că am ajuns să-i urîm pe ucigaşii lui Hale şi să dorim să-şi capete pedeapsa, acceptînd-o pe Ida, răzbunătoarea, ca pe o eroină. S-ar fi putut realiza acest lucru prin metode convenţionale. Dar cu un narator omniscient convenţional numai cu greu am fi putut să ne simţim personal neputincioşi, avînd nevoie de un erou care să ne răzbune. O acceptăm pe Ida ca pe o eroină care *ne reprezintă* — şi ne surprindem astfel dominaţi de sentimentul că atît judecata noastră, cît şi a ei, a fost făcută în baza unor standarde convenţionale a „ceea ce este Drept şi Nedrept“; concluzia cărţii fiind o încercare — mai puţin reuşită cred decît începutul — de a ne forţa să acceptăm, să judecăm în funcţie de criteriile Binelui şi ale Răului mai de grabă decît în funcţie de Dreptate şi Nedreptate. Dar chiar şi succesul limitat al acestei concluzii nu s-ar fi putut realiza dacă Greene nu s-ar fi bazat de la început pe compasiunea noastră imediată şi empatetică [5].

Nici Miranda nici Hale nu ne-au făcut nimic rău. Dar chiar personajele a căror comportare am considera-o inacceptabilă în viaţa de toate zilele pot deveni acceptabile prin intermediul acestor dovezi paralogice a faptului că sînt fiinţe omeneşti ca şi noi.

Egoismul lui John Marcher, de pildă, din nuvela lui Henry James „Fiara din Junglă“ (1903) poate fi iertat invocîndu-se această scuză stranie. Marcher a fost întotdeauna convins că este anume predestinat unui important eveniment viitor, un eveniment pe care şi-l imaginează ca reprezentînd saltul fiarei în junglă. El mărturiseşte această speranţă unei singure persoane, May Bartram, şi, după ce trăieşte ani de zile cu această speranţă deşartă a saltului, descoperă în final că

marele eveniment venise şi trecuse sub forma eşecului său de a răspunde iubirii ce-i fusese oferită de May Bartram. Stînd la marginea mormîntului, el vede la un mormînt vecin figura unui om răvăşit de o durere autentică. Şi dintr-o dată Marcher are revelaţia adevărului vieţii sale; recunoaşte că nu „l-a atins niciodată vreo pasiune", că era sortit să fie „omul timpului său, *omul* căruia nu trebuia să i se întîmple nimic". Singura scăpare ar fi fost dragostea pentru May Bartram: „*atunci* doar ar fi trăit". Dar el a tratat-o „cu răceala egoismului său, în lumina utilităţii ei". Refuzînd iubirea şi viaţa „el a eşuat, pînă în cele mai mici amănunte în care putea eşua". „A realizat semnificaţia Junglei care-i alcătuia viaţa şi Fiarei la pîndă; şi atunci, în timp ce privea, a simţit-o în tremurul aerului, înălţîndu-se imensă şi hidoasă, spre saltul care trebuia să-i aducă mîntuirea. Ochii i s-au împăienjenit — se apropia; şi instinctiv întorcîndu-se halucinat, pentru a o evita, se năpusti cu faţa în jos, pe mormînt".

Adevărata fire a lui John Marcher, aşa cum i se dezvăluie sieşi la sfîrşit, nu este prea atrăgătoare; este un egoist tot atît de monstruos ca şi Sir Willoughby Patterne al lui Meredith. Văzut din afară, cum într-un fel se vede pe sine pentru prima dată la sfîrşit, este cît se poate de antipatic. Dacă cineva i-ar fi descris gîndurile şi acţiunile independent de propria sa formulare ar fi greu de înţeles cum cineva atît de sensibil ca May Bartram a putut să-l iubească, rece şi calculat cum era în „utilizarea" fiecărei persoane sau obiect din jur pentru a se putea abandona contemplării propriului său eu.

Şi cu toate acestea povestea este foarte emoţionantă. Ne simţim foarte apropiaţi de acest om chiar şi atunci cînd îl condamnăm sau rîdem de el. Sentimentele noastre ating un punct culminant care include fără să epuizeze acei vechi cai de bătaie, mila şi teama. Ajungem să ne temem pentru el, şi să-l plîngem în momentul acelui *éclaircissement* mai degrabă decît să-l dispreţuim şi să ne bucurăm de suferinţa lui, sau să-l examinăm pur şi simplu ca pe un portret interesant zugrăvit realist.

Şi asta nu pentru că sîntem incapabili să-l judecăm. Vorbele şi faptele lui oferă de la început o mulţime de indicii în legătură cu adevărata sa fire. Concentrarea asupra propriului sine este copleşitoare din primele momente; gîndurile lui

se preocupă întotdeauna de „luxul“ de a se afla întotdeauna în atenția lui May Bartram, de „mîngîierea“ de a avea întotdeauna pe cineva alături. Și pe măsură ce interesul ei se transformă în iubire, interesul lui rămîne complet egoist; ea devine doar un diapazon al problemelor sale.

Chiar şi aşa am putea fi antrenați de concepțiile sale perfect plauzibile, dacă James nu ne-ar oferi indicii discrete în spatele observatorului, comentînd cu stilul egal al unui autor aparent depersonalizat. Rezultatul, aşa cum au observat numeroşi critici, este un fel de viziune dublă: avem senzația că vedem lucrurile cu ochii lui Marcher, dar viziunea morală aparține lui James de la început pînă la sfîrşit. Era „ca şi cum Marcher ar fi fost bîntuit de una din presimțirile sale *recurente* în legătură cu egoismul său. *Simțea* că reuşise să-şi conserve în general *cu multă decență* conştiința importanței de a se sustrage egoismului, şi era adevărat că nu păcătuise niciodată în acest sens, fără *să încerce* cu destulă promptitudine să echilibreze balanța în celălalt sens. Îşi răscumpăra adesea greşeala, invitîndu-şi dacă *vremea* era *favorabilă*, prietena la operă“. Cu aceste sugestii, pe care le-am notat în cursive, James persevereazã în intenția de a ne face să evaluăm pas cu pas deficiențele lui Marcher [6].

Și totuşi sîntem tovarăşii lui de drum. De vreme ce îl cunoaştem dintr-o perspectivă care în viața reală este inaccesibilă cu excepția propriei noastre persoane, îi înțelegem egoismul ca şi cum ar fi al nostru; faptul în sine este condamnabil dar n-avem încotro. Dacă greşelile sale ar fi fost mai grave — dacă s-ar fi purtat ca Jason al lui Faulkner — ne-am fi aflat poate în încurcătură, dar aşa cum stau lucrurile, putem să-i privim soarta într-o lumină îngăduitoare, chiar tragică. Văzînd totul prin perspectiva suferinței însingurate a personajului sîntem obligați să participăm afectiv. Și ceea ce contribuie cel mai mult la înțelegerea noastră este sentimentul izolării şi al vulnerabilității sale într-o lume în care nimeni nu-l poate aduce pe calea cea bună.

Deşi utilitatea acestui efect este evident limitată, aceste limite sînt greu de atins. Chiar şi dezgustul organic suprem poate fi atenuat, ca atunci cînd Kafka ne cucereşte simpatia pentru Gregor Samsa, omul-insectă din *Metamorfoza* (1912).

Din punct de vedere fizic Gregor este cît se poate de departe de înțelegerea umană, și calitățile care l-ar răscumpăra nu sînt în nici un caz destul de puternice pentru a anula, doar ele, dezgustul nostru. Și cu toate acestea fiind complet legați de trăirile lui, el se bucură de toată înțelegerea noastră. Fie că rîdem la această poveste, așa cum recomandă anumiți critici, fie că plîngem pentru Gregor, sîntem de partea lui împotriva celor care-l resping.

> Într-o bună dimineață, cînd Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare. Zăcea întins pe spatele său tare ca o carapace și, cînd își ridică puțin capul, văzu abdomenul cafeniu boltit și divizat în segmente rigide, de forma unor arcuri, plapuma abia de se mai ținea să nu alunece cu totul de pe această protuberanță. Nenumăratele lui picioare, jalnic de subțiri în comparație cu dimensiunile corpului îi tremurau, neajutorate, înaintea ochilor [7].

Sîntem prizonierii acestei scrieri așa cum Gregor însuși este zăvorît în trupul scîrbos al acelei gîngănii; nici un alt procedeu narator nu ar putea transmite nici măcar pe jumătate intensitatea repulsiei fizice fără să ne disocieze în același timp de obiectul dezgustător. De vreme ce povestirea necesită acest sentiment al ademenirii în capcana dezgustului, de vreme ce, este în parte povestea care relatează ce înseamnă să-i simți pe ceilalți reacționînd la propria ta hidoșenie, procedeul este perfect adaptat povestirii și pare indispensabil.

Combinația unică de repulsie cu un fel de iertare totală, pe care nu o acordăm de obicei decît propriilor noastre trăsături grețoase, atinge momentul culminant în clipa în care un măr zvîrlit de tatăl lui Gregor aterizează „exact pe spinarea lui“ și se scufundă, rămănînd înfipt acolo și provocînd „o rană gravă“ care scîrbește pe toată lumea atît de mult încît nimeni nu are tăria să i-l scoată (pp. 64—65). Ceea ce simțim este un dezgust asociat într-o asemenea măsură cu milă încît cu greu mai poate fi identificat ca atare. Limitîndu-ne la viziunea lui Gregor, Kafka și-a asigurat o interpretare mai înțelegătoare decît ar fi putut s-o realizeze vreo-

dată retorica tradiţională. Rezultatul este că atunci cînd Gregor moare şi tehnic vorbind punctul de vedere se schimbă inevitabil, efectul deplin al multiplelor metamorfoze care au loc în familia lui Gregor, bazate pe sacrificiul său involuntar, depinde încă de conservarea de către noi a punctului său de vedere etic. Rezultatul este o capodoperă a folosirii eficiente a naratorului izolat.

Dacă dreptul de a reflecta propria sa poveste este acordat protagonistului, asigurînd prin aceasta înţelegerea cititorului, retragerea acestui drept şi acordarea lui altui personaj poate să evite identificarea prea susţinută. Am văzut într-un capitol anterior cum cititorul poate fi făcut să rîdă de cele ce i se întîmplă lui Tom Jones chiar şi atunci cînd acesta este serios ameninţat — doar prin menţinerea consecventă a aceluiaşi ton. Autorul care este hotărît ca naratorul său să rămînă realist poate să realizeze cam acelaşi efect alegînd un observator adecvat.

Întîmplările din *Daisy Miller* reuşita timpurie a lui James (1879), ar putea părea fireşti în raport cu efectele tragice sau violent patetice. O americancă tînără şi inocentă face turul Europei, purtîndu-se într-un fel deschis dezinvolt şi încrezător care-i vine atît de firesc. Lipsa sa de reţinere faţă de bărbaţi este greşit interpretată de americanii europenizaţi şi sofisticaţi pe care-i întîlneşte. Treptat ea este ostracizată şi tot mai mult determinată să caute societatea europenilor. În cele din urmă este împinsă la un act de nesăbuinţă extremă, care o duce la moarte. Abia atunci cei care au urmărit-o recunosc eroarea judecăţii lor asupra ei. Tragedia s-ar preta relativ bine în relatarea acestei povestiri. Dar aşa cum James afirmă în prefaţă, el nu dorea o tragedie. Deşi pentru el povestea lui Daisy era legată în mod necesar „de o tandreţe contemplativă“ şi „de un farmec aparte şi sfielnic“, deşi era „poezie pură“ nu era de părere că ar fi putut constitui un subiect adecvat unei viziuni tragice, nici măcar patetice. Era un „Studiu“ ce nu viza decît „simpla meditaţie“ asupra unui „subiect neimportant şi aparent vulgar“, deşi povestea ei conţinea patos, conţinea şi un fel de joc ironic pe tema internaţională, chiar şi un anumit coeficient de „clovnerie“. Pe James îl interesează în egală măsură comedia celor care nu o înţeleg pe Daisy cît şi sfîrşitul ei patetic (pp. 268—70).

În consecinţă, el se străduieşte să atenueze patosul distrugerii lui Daisy. James nu a menţionat nicăieri în notele sale mijlocul principal al acestei reducţii, şi anume persoana lui Winterbourne, observatorul greşit orientat, dar drama neînţelegerii reci de către Winterbourne a adevăratei ei firi este într-adevăr mai importantă în ansamblul povestirii decît acţiunile lui Daisy. Văzută prin ochii lui, ea are puţine şanse să capete o semnificaţie afectivă pentru noi, deşi trebuie desigur să recunoaştem că valorează mult mai mult decît bănuieşte el. Prudenţa sa lentă şi bănuiala sa pripită sînt perfect adecvate în a ne face conştienţi de patetismul situaţiei lui Daisy, fără ca prin aceasta conştiinţa noastră să fie afectată de o forţă emoţională prea mare.

Interesul nostru se concentrează aşadar asupra recunoaşterii tîrzii a adevăratei ei valori, o recunoaştere care este de-a dreptul zguduitoare, dar care în acelaşi timp are şi latura ei „comică". El află că „ea i-ar fi apreciat stima", că era într-adevăr aşa cum s-a sugerat la început „sortit să facă o greşeală" şi că de fapt „trăise prea mult în ţări străine" — atît de mult încît nu mai putea distinge între nevinovăţia sărmanei Daisy şi adevărata vulgaritate şi imoralitate.

Este greu să ne imaginăm această poveste spusă din perspectiva altcuiva, deoarece drama lui Daisy este exact drama de a nu fi fost înţeleasă. Este într-adevăr, cum a spus James, un subiect „neînsemnat" în sine; importanţa lui provenind numai din ceea ce suferă şi dezvăluie Daisy în legătură cu expatriaţii care au cîştigat în luciditate, rămânînd însă încă dezorientaţi. Cînd Winterbourne o descoperă singură cu italianul ei, noaptea, în Coliseu, „oroarea sa supremă este atenuată de o uşurare supremă". „Era ca şi cum ambiguitatea împrejurărilor în care se afla această sărmană fată s-ar fi clarificat brusc şi întreaga enigmă a contradicţiilor sale ar fi devenit uşor de descifrat. Era o tînără ale cărei *nuanţe* de perversitate nu mai puteau constitui o preocupare intelectuală sau sentimentală pentru un gentleman cam neghiob şi dezorientat". Ceea ce pierde Winterbourne prin judecata sa eronată reprezintă în acelaşi timp o pierdere şi pentru Daisy. Viziunea sa deformată ca reflector este în acelaşi timp o cauză necesară în desfăşurarea acţiunii şi un mijloc de a controla interesul cititorului faţă de acţiunea respectivă.

Dar fiind o viziune „amuzată“, ea poate să îndulcească forța tragediei lui Daisy, fără să ne deruteze asupra naturii ei: da, da, *este* un fel de tragedie, sîntem de acord, dar o resimțim ca pe un comentariu ironic la două tipuri de americani în Europa. Deși există un amestec între ceea ce James numea „tragedie, comedie și ironie“ este un amestec în care ingredientele se recunosc distinct iar efectul este magistral.

CONTROLUL CLARITĂȚII ȘI AL CONFUZIEI

Dacă acordarea sau retragerea privilegiului de a fi observatorul central poate controla distanța emoțională, ea poate fi la fel de eficientă în exercitarea controlului asupra orientării intelectuale a cititorului — adesea, desigur însoțită de un efect emoțional adiacent. Numeroase povestiri reclamă tulburarea viziunii cititorului, și cea mai eficientă cale de a realiza acest efect este folosirea unui observator care să fie el însuși derutat.

Mistificarea — Dintre multiplele funcții ale derutării, cea mai frecventă este poate mistificarea obișnuită, fără subtilități evidente. Misterul se poate obține destul de ușor prin orice modalitate, dar un neajuns al metodelor demodate din *Casa umbrelor* și din *Frații Karamazov* este că de obicei misterul nu este motivat de nimic altceva decît de dorința naratorului de a mistifica. *El* știe de la început ce rezervă pentru mai tîrziu și deși un autor priceput, asemenea unui magician dibaci, poate să-și disimuleze suprimările și dezvăluirile destul de bine, este foarte probabil să simțim că am fost trași pe sfoară în momentul în care descoperim că faptele au fost ascunse fără vreun motiv întemeiat. În special la o reconsiderare sau la o recitire asemenea detalii pot părea niște greșeli. „«Uită-te la mine»“ îi strigă Dmitri lui Alioșa. „«Uită-te bine la mine. Uită-te bine aici. Mă paște o îngrozitoare degradare» (Spunînd «aici» Dmitri se lovi straniu cu pumnul în piept, ca și cum dezonoarea s-ar fi aflat exact acolo, într-un loc, într-un buzunar poate, sau atîrnîndu-i de gît)“. Ce drept are naratorul să ne spună toate astea și să nu ne spună restul — și anume că Dmitri are acolo o mie cinci sute de ruble? Trei sute de pagini mai departe cînd Dmitri se lamentează

că duce lipsă de fonduri nu reprezintă oare intervenţia naratorului, o violare grosolană a artei? „Spre a anticipa lucrurile vom spune că ştia poate de unde să ia bani, ştia poate unde se aflau în momentul acela. Nu voi mai spune nimic despre asta acum, avînd în vedere că lucrurile se vor lămuri mai tîrziu". Şi de ce să nu spună mai mult acum? Pur şi simplu fiindcă vrea ca cititorul să rămînă curios în legătură cu banii. Şi de ce să ne spună atît cît ne-a spus? Fiindcă dacă nu ni se spune că Dmitri ascunde *ceva*, sentimentul ironiei dramatice faţă de celelalte personaje va fi diminuat. Dacă autorul ne-ar spune aici totul în legătură cu banii, acest al doilea tip de interes sau „suspense" va fi accentuat în timp ce primul va fi distrus.

Iată încă un exemplu de opţiune între două tipuri de „suspense" pe care l-am întîlnit în *Emma*. Dacă un aer de naturaleţe este important pentru autor şi dacă el doreşte să accentueze misterul pentru „cititorul care lecturează prima dată", un narator consecvent neprivilegiat va fi mai folositor decît amestecul deosebit de straniu de omniscienţă şi limitare la care recurge Dostoievski. Dar, desigur, la o a doua lectură toate suferinţele sale în acest sens sînt eliminate oricum: o a doua lectură va dezamăgi în cazul în care lucrarea nu va reprezenta un cîştig din punctul de vedere al ironiei dramatice faţă de fiecare pierdere în sfera misterului.

De remarcat că în această privinţă *Fraţii Karamazov* cîştigă la a doua lectură. Deşi uşoarele tente de mistificare ar putea să ne supere din ce în ce mai mult, contrastul fundamental între secretul lui Dmitri şi ceea ce apare celor din jurul său devine din ce în ce mai interesant.

Inducerea deliberată în eroare a cititorului în legătură cu adevărurile esenţiale.— Un efect cu totul diferit rezultă atunci cînd dezorientarea naratorului nu este folosită numai pentru a mistifica în legătură cu incidentele minore ale povestirii ci şi pentru a dărîma convingerile cititorului despre adevărul însuşi, astfel încît cititorul este gata să accepte *adevărul* adevărat atunci cînd i se oferă. Dacă cititorul doreşte adevărul trebuie să fie convins că nu-l deţine încă. Ca un tratat filozofic bine scris, orice operă care se bazează pe o astfel de dorinţă trebuie să pună o întrebare importantă într-o formă vie dacă se urmăreşte ca cititorul să continue lectura pînă la aflarea

răspunsului, sau să realizeze semnificaţia acestuia atunci cînd va fi dat. Dacă răspunsul însuşi va fi neechivoc sau dacă aşa cum se întîmplă în multe romane moderne, va fi în mod deliberat ambiguu nu prezintă importanţă pentru forma fundamentală pe care o îmbracă asemenea experienţe de lectură. Pretenţia că nu există un răspuns este un răspuns în sine atît cît priveşte efectul literar [8].

În acest secol există sute de romane care, ca şi *Inima întunericului* (1902) de Conrad, *Muntele vrăjit* (1925) de Mann, *Castelul* (1926) de Kafka şi *Siddharta* (1922) şi *Steppenwolf* (1927) de Hesse, depind în mare măsură de acest tip de interes intelectual. Autorii unora dintre aceste opere s-au crezut asemenea lui Conrad, capabili să rivalizeze cu filozoful şi omul de ştiinţă „scoţînd adevărul la lumină“ [9], deşi nu este descris niciodată ca un adevăr care să poată fi enunţat în mod discursiv. Alţii neagă orice urmă de nuanţă cognitivă sau didactică. Dar toate aduc mai mult cu un dialog filozofic ca *Banchetul* sau cu alegorii precum *Călătoria pelerinului*, decît să spunem cu *Tom Jones* sau cu *Adio, arme* de Hemingway. În toate aceste romane, un personaj sau un grup de personaje pornesc ca şi Christian în căutarea unui adevăr esenţial, şi în toate interesul cititorului pentru adevăr joacă un rol important.

Există, desigur, o diferenţă radicală în privinţa efectului, depinzînd de faptul dacă cititorul este determinat de la început să simtă că ştie adevărul spre care se îndreaptă personajul său dacă este obligat să-şi desprindă ambarcaţiunea şi să călătorească pe mări neexplorate către un port necunoscut. Bunyan nu urmăreşte ca cititorii săi să afle din *Călătoria pelerinului* că ei ar trebui să ţintească spre dobîndirea „darului veşnic“. Cititorii săi ştiau de la prima pagină ceea ce *se cuvenea* să dorească pentru Christian şi pentru ei înşişi ; nu se pune niciodată serios problema dacă Christian trebuie să ajungă şi nici măcar dacă ajunge într-adevăr „la porţile proniei cereşti“. Nu s-ar pune problema nici chiar dacă Bunyan nu ar fi expus de la început desfăşurarea acţiunii în „Apologia“ introductivă şi nu ar menţine de-alungul povestirii o claritate absolută prin naraţiunea sa creditabilă. A dezorienta cititorul în această operă, a-l face nesigur de ţelul căutării, sau de calea care trebuie urmată, ar fi stupid, chiar dacă aşa ceva ar fi

posibil. În mod asemănător, în *Rasselas* de Johnson (1759) cititorul ştie de la început exact care este ţelul şi mai ştie că nu există nici o speranţă de a-l atinge. „Voi care ascultaţi cu credulitate şoaptele fanteziei, şi vă ţineţi cu nerăbdare pe urmele fantomelor speranţei; care vă aşteptaţi ca timpul să împlinească promisiunile tinereţii, şi ca neajunsurile prezentului să fie compensate de bucuriile zilei de mîine; luaţi aminte la povestea lui Rasselas, prinţul Abisiniei". Ascultaţi-o desigur, dar nu vă aşteptaţi să participaţi la ea de parcă ar fi propria voastră căutare — vi s-a spus doar din vreme că această căutare este sterilă.

Dar romanul modern al căutării nu ne mai oferă asemenea certitudini. Nimeni nu ne spune care este ţelul lui K în *Castelul*, dacă poate fi atins, sau dacă este în primul rînd un ţel care să merite osteneala. Dezorientarea noastră este menită să fie tot atît de mare ca cea a lui K. Cînd Christian începe să se abată de la calea dreaptă trasată clar avem sentimentul unei ironii dramatice fără echivoc: ne aflăm pe un promontoriu ferit şi asistăm la poticnirile personajului. Dar atunci cînd se poticneşte K, ne poticnim şi noi împreună cu el. Ironia acţionează împotriva noastră tot atît de mult ca şi împotriva lui. În astfel de opere nu descoperim decît la sfîrşit — şi poate nici chiar atunci — care a fost adevărata semnificaţie a întîmplărilor. Independent de punctul de vedere în sensul strict al noţiunii, punctul de vedere moral şi intelectual al operei tinde în mod deliberat să ne tulbure, să ne deconcerteze, să ne descumpănească chiar.

Este păcat că nu dispunem de o analiză structurală riguroasă a numeroaselor romane ale căutării de Joyce, Proust, Mann şi Kafka, care folosesc acest efect, ca să nu mai vorbim de figuri mai puţin proeminente ca Huxley, Gide, Unamuno, Hermann Hesse, Italo Svevo, Samuel Beckett şi grupul de romancieri americani ca: William Styron, Saul Bellow, Herbert Gold, Wright Morris, J. D. Salinger şi alţii care au adoptat genul căutării spirituale în anii 50. Există numeroase studii asupra teoriilor acestor romancieri, dar puţine încercări de a racorda variatele tipuri de căutări la „miturile arhetipale ale căutării". Northrop Frye a pretins chiar că toate genurile literare derivă dintr-un singur mit al căutării. Dar există prea puţine lucrări care să facă legătura între doctrine

şi izbînzile tehnice care le fac să pară atît de importante. Nu pot face aici decît un modest început ilustrînd tipurile de confuzie pe care se bazează aceste opere.

1. *Confuzia deliberată asupra relaţiei dintre artă şi realitate* — Am văzut deja o serie de efecte comice produse de Sterne prin derutarea cititorului în legătură cu tipul de carte pe care o scrie. Numeroşi scriitori moderni folosesc acelaşi tip de naraţiune necreditabilă şi deconcertantă într-o polemică deschisă cu noţiunile convenţionale despre realitate în favoarea unei realităţi superioare oferite de lumea cărţii.

O mare parte din scrierile lui James Branch Cabell, de exemplu, urmăresc să distrugă noţiunile convenţionale ale cititorului în legătură cu realitatea, şi un rol important în această polemică îl joacă încercarea de a submina încrederea firească a cititorului în ceea ce spune naratorul. În *The Cream of the Jest* (1917) aflăm la început de „autor“, Horvendile, care scrie un „romance“ şi încearcă să-l conducă aşa cum ar dori. Dar aproape imediat sîntem sustraşi acestui cadru straniu ireal şi cavaleresc spre a fi deplasaţi către realitatea modernă a personajului Felix Kennaston, pretinsul autor care-şi închipuie că e Horvendile.

> Staţi să vă spun [spune Horvendile]. A fost odată foarte departe de ţinutul ăsta — în ţara mea — un scriitor de romanţuri. Şi odată a inventat un romanţ pe care după obiceiul împămîntenit de mult în ţara mea a pretins că l-a tradus după un vechi manuscris al unui scrib de demult — pe nume Horvendile. Relata despre rolul jucat de Horvendile în povestea de dragoste dintre Sir Guiron des Rocques şi La Belle Ettarre. Eu sînt scriitorul acelui romanţ. Această încăpere, acest castel, ţinutul întins şi delurit din jur, nu este decît un fragment din visul meu şi toate aceste locuri nu există decît în imaginaţia mea (cap. VII).

Ni se oferă în acest fel mai multe nivele ale comentariului, dar nici unul dintre ele nu este în mod cert comentariul lui Cabell însuşi sau al cuiva care vorbeşte în numele său. Avem gîndurile lui Kennaston despre viaţa sa imaginară în rolul lui Horvendile, şi avem gîndurile sale despre carte aşa cum

aceasta reflectă viaţa. Avem comentariul lui Horvendile în legătură cu Kennaston. Şi avem comentariul unui oarecare „Richard Fentnor Harrowby“ despre toţi ceilalţi:

> O droaie de critici competenţi s-au arătat sceptici la clişeul folosit de Kennaston cînd pretinde că romanţul este «re-povestit» după un vechi manuscris. Dar pentru Kennaston, scribul Horvendile, primul scriitor fictiv al cronicii şi martor ocular al întîmplării era necesar. Fără îndoială că a împietat asupra mersului povestirii, astfel ca să facă posibilă prezenţa în apropiere a unui personaj secundar care să asiste la desfăşurarea momentelor cruciale, şi care să se bucure mai mult sau mai puţin de încrederea tuturor — şi-apoi, pe de altă parte, povestea apărea în acest fel reală (cap. IX).

S-ar putea ca aceasta să pară a fi adevărata voce a lui Cabell, dar nu putem fi niciodată siguri, de vreme ce Harrowby, fără îndoială vorbeşte adesea numai pentru sine: „... poate că într-adevăr nu pun pe hîrtie povestea lui [Kennaston] într-o lumină cu totul favorabilă, căci, ca să fiu foarte sincer, Felix Kennaston nu mi-a plăcut niciodată prea mult. Vocea sa ascuţită ... mă enerva: îţi dădeai seama că nu e vocea sa firească ... uneori n-ai cum să nu fi apăsat de bănuiala sumbră că joaca cu pana şi cerneala este la urma urmei o îndeletnicire nepotrivită pentru un om în toată firea“ *(ibid)*.

Toată această pantomimă urmăreşte îndeaproape să ne zdruncine încrederea în realitatea superioară a „vieţii reale“ asupra „visurilor“ artistice. În final această polemică devine explicită, dar faptul nu se putea întîmpla decît la sfîrşit. Trebuie să fim dezorientaţi, să gustăm ambiguităţile autentice dacă urmărim ca soluţionarea lor să pară convingătoare sau să merite strădanie [10].

Un atac şi mai minuţios asupra realităţii obişnuite vine din partea lui Unamuno. O operă ca *Negura* [11] pur şi simplu nu ar putea exista fără numeroasele ambiguităţi narative pe care le are la bază. Cititorul este ţinut în mod deliberat într-o stare de derută în legătură cu graniţa dintre ficţiune şi realitate. Există de pildă un prolog de „Victor Goti“, care dez-

bate dacă punctul culminant al cărţii s-a produs „în realitate sau numai în închipuire“, urmat de un răspuns ca provenind din partea lui Unamuno însuşi: „Aş dori foarte mult să discut aici cîteva din afirmaţiile făcute de autorul prologului meu, Victor Goti, dar fiindcă-i cunosc secretul vieţii, prefer să-i las întreaga responsabilitate pentru spusele sale din prolog“.

Există dialoguri similare în carte culminînd cu o lungă dezbatere asupra faptului dacă eroul trebuie suprimat impunîndu-i-se sinuciderea. Se adoptă hotărîrea să fie omorît, hotărîre care este dusă la îndeplinire. „Şi atunci mi s-a năzărit că l-aş putea învia“. „Unamuno“ adoarme şi visează că eroul său vine la el şi-i explică că nu poate fi readus la viaţă; naratorul ripostează: „Şi dacă te voi visa din nou?“ Şi atunci eroul se întoarce către „Unamuno“ şi grăieşte astfel: „Nimeni nu visează acelaşi vis de două ori ... Ascultă-mă ... este foarte posibil ca tu să fi doar o entitate ficţională, o fiinţă care nu există cu adevărat, care nu e nici vie nici moartă. S-ar putea prea bine să nu fi decît un pretext pentru a răspîndi povestea mea şi alte poveşti asemănătoare în lume; şi acum că ai plecat dintre noi, noi sîntem aceia care-ţi păstrăm sufletul viu“ (pp. 319—22).

Această subminare prin umor a realităţii obişnuite în favoarea unei lumi a ideilor pure nu ar izbuti dacă cititorul nu ar rămîne dezorientat — de-a lungul unei bune părţi a operei cel puţin — asupra identităţii personajului, dacă există într-adevăr unul, care vorbeşte în numele realităţii. Dacă realitatea nu este de fapt ceea ce pare a fi, dacă un personaj imaginar poate fi mai real decît viaţa „reală“ a autorului din afara închipuirilor sale, atunci cititorul trebuie condus printr-o serie de deducţii false către o percepere imaginativă a realităţii adevărate. Nu există narator creditabil care poate să-i spună adevărul, de vreme ce adevărul însuşi se află dincolo de orice formulare univocă şi ne-imaginativă. Naratorul, „Unamuno“, nu ştie care este adevărul. Chiar şi autorul Unamuno, care-l creează pe „Unamuno“, probabil că n-ar putea spune care este adevărul decît sub forma unui dialog între diferiţii săi eroi şi naratori, dintre care nici unul nu poate să-l reprezinte în întregime.

Spre deosebire de acesta *În căutarea timpului pierdut* de Proust, unul dintre cele mai mari romane ale căutării,

tinde către o revelaţie fără echivoc. Naratorul, Marcel, îşi implică cititorul în propriile sale derute, pînă cînd, în finalul cărţii, poate vorbi în sfîrşit cu deplină autoritate despre valorile pe care se bazează. Atît naratorul cît şi cititorul descoperă în permanenţă adevăruri pe care Marcel Proust le cunoştea dinainte. În final Marcel descoperă adevărul ultim despre artă şi viaţă, adevărul despre memorie şi artă ca mijloace de a scăpa de sub imperiul timpului şi această descoperire îl va determina de fapt, să scrie cartea pe care tocmai a terminat-o cititorul.

> Spaima mea de moarte s-a risipit în clipa în care am recunoscut instinctiv savoarea micii madeleine deoarece în momentul acela fiinţa mea lăuntrică devenise o fiinţă veşnică şi ca urmare netulburată de vicisitudinile viitorului. Această fiinţă nu mi se arătase niciodată, nu se manifestase decît în afara oricărei activităţi sau bucurii imediate, ori de cîte ori miracolul asemănării cu lucrurile trecute îmi permitea să evadez din prezent. Ea singură avea puterea să-mi răscumpere zilele de demult, timpul scurs, care mi-a zădărnicit întotdeauna eforturile memoriei şi inteligenţei [12].

Relatarea directă a acestei descoperiri pe care autorul o deţinea încă de la început se întinde pe treizeci şi opt de pagini masive ale ediţiei englezeşti (II, 990—1028) fără momente scenice sau dramatice, cu excepţia a cîtorva aluzii la acţiuni anterioare. Şi într-adevăr, cea mai mare parte a ultimului capitol „Prinţesa de Guermantes primeşte" se ocupă de discuţiile purtate în jurul semnificaţiei descoperirii naratorului — şi capitolul este aproape de două ori mai lung decît cartea lui Camus *Străinul*. O excepţie destul de impresionantă, la regula pe care am auzit-o de atîtea ori în ultima vreme după care „eseul şi romanul sînt două lucruri diferite, şi amestecul genurilor este nepotrivit" [13].

Avînd în vedere că „eul" diferă de Proust însuşi s-ar putea contraargumenta că eseul personal din final, de proporţiile unui roman, aparţine la urma urmei lui „Marcel", şi nu autorului. Dar ideea fundamentală a dizertaţiei lui Marcel este că în cele din urmă a ajuns la adevărul despre viaţă şi

artă — adevăr deţinut de Proust însuşi. Deşi unele dintre diferenţele cele mai izbitoare între autor şi narator persistă în această ultimă parte, diferenţele intelectuale sînt neglijate: autorul, naratorul şi cititorul trebuie să vadă adevărul împreună pentru ca acest capitol să reuşească aşa cum voieşte Proust. Reuşeşte într-adevăr, chiar dacă refuzăm să acceptăm *ad literam* unele dintre teoriile lui Marcel, deoarece — deşi nu putem exemplifica succesele sale aici — lumea eternă pe care o descoperă *este* în linii mari compatibilă cu experienţa pe care o avem în legătură cu viaţa, timpul, memoria şi arta [14].

Efectul general al operei, poate fi explicat considerînd relatarea discursivă a descoperirilor lui Marcel ca punctul culminant, ţelul, răsplata pe care-am aşteptat-o de la bun început: aceasta este povestea care ne arată cum Marcel devine un narator creditabil. Pe scurt, cartea îşi găseşte unitatea într-o idee, în căutarea unei idei, şi pentru a putea controla precis în ultimă instanţă acea idee trebuie să fim derutaţi şi dezorientaţi, ca şi naratorul, pînă la revelaţia finală. Deşi multe părţi îşi găsesc unitatea în baza altor preocupări — dragostea lui Swann pentru Odette, de exemplu, care-l implică pe cititor în preocupările convenţionale ale unei trame amoroase — aceste episoade servindu-i lui Marcel ca amintiri exemplificatoare care-i vor revela adevărul despre viaţă şi artă.

În căutarea timpului pierdut e definitorie aşadar pentru un număr mare de romane moderne în care căutarea adevărului îşi găseşte rezolvarea în descoperirea că adevărul nu se află în concepte ci în realitatea procesului artistic. Nimeni nu pare să fi descoperit ce anume distinge cele cîteva succese în această modalitate de nenumăratele eşecuri. Nu este nimic mai plicticos decît un „erou-romancier" plicticos care caută, din motive neclare, un adevăr atît de banal încît cititorul se întreabă la sosire, de ce oare mai trebuia întreprinsă călătoria. S-ar putea spune că tocmai adevărurile despre artă devin interesante într-un roman numai cu preţul unor mari eforturi. Desigur, nu vom fi implicaţi profund în confuziile eroului-romancier în legătură cu obiectivele artei sale decît în cazul în care, ca la Proust, aceste obiective ne vorbesc într-un fel despre viaţa cărţii însăşi. Cei mai mulţi cititori nu sînt romancieri — deşi dacă citim multe opere moderne am ajunge să

credem că autorii lor au presupus acest lucru — şi puţini sînt romancierii cu suficientă intuiţie pentru viaţă şi artă astfel încît să investească cu semnificaţie relaţia dintre ele.

2. *Confuzia în problemele morale şi spirituale* — Dacă arta ar fi „artă pentru artă" în sensul limitativ de a exista numai pentru a trezi plăcerea prin intermediul formelor şi modelelor abstracte, atunci ne-am putea aştepta să fie la fel de bună căutarea unui adevăr ca şi căutarea altuia, ne-am aştepta ca modul în care se realizează această căutare să constituie singura distincţie dintre bine şi rău. De ce să nu poată scrie James un roman tot atît de mare pe tema din *The Sacred Fount* ca pe tema din *Ambasadorii?* Încercarea unor bărbaţi clevetitori de a-şi forma o imagine clară în privinţa legăturilor amoroase dintr-un grup de musafiri în weekend nu poate avea o importanţă egală cu căutarea lui Strether: semnificaţia vieţii însăşi. Chiar dacă, printr-un miracol de voinţă, James ar fi putut să dezvolte *The Sacred Fount* cu ceva din opulenţa *Ambasadorilor*, ar mai fi nevoie de un al doilea miracol al voinţei noastre care să ne determine să ne interesăm de prima dintre căutări la fel de mult ca şi de cea de a doua. Dar conflictul între conştienţa cuprinzătoare şi conştiinţa îngustă care apare în *Ambasadorii* este ceva prin care a trecut toată lumea, conştient sau inconştient, şi romancierul care poate să zugrăvească acest conflict cu însufleţire ne va atrage într-o căutare faţă de care ne vom simţi ataşaţi [15].

Strether nu este primul erou care să se afle în căutarea adevărului moral menit să rezolve conflictul dintre valorile convenţionale sau superficiale. El anticipează însă numeroase opere care, prin spulberarea certitudinilor tradiţionale ce ar putea fi oferite în cadrul unei piese, accentuează pentru cititor impresia de izolare a personajului confruntat cu problemele sale morale, subliniind astfel propria dilemă a cititorului pe măsură ce acesta înaintează în lectură. Naratorul creditabil dintr-o operă mai veche, cum e *Marile Speranţe*, putea să ofere un liman liniştit pentru rătăcitul Pip, dar pentru Paul Morel sau pentru Stephen Dedalus nu există un astfel de liman. Din acest punct de vedere ca şi din multe altele, romanul modern a încercat să se apropie de viaţa însăşi mai mult decît se încercase vreodată în romanele de pînă atunci. Lasă-l pe cititor să aleagă singur, obligîndu-l să opteze în

toate la fel cum optează eroul şi în aceste condiţii va realiza mult mai profund valoarea adevărului atunci cînd este cucerit sau pierderea acestuia atunci cînd eroul eşuează.

Nu este de mirare că se polemizează în critică asupra faptului dacă operele scrise în această modalitate sînt sau nu „cu adevărat romane". Pentru a fi izbutite artistic, ele trebuie să aibă un puternic efect moralizator; cu cît cititorul simte mai puternic dilema morală ca pe propria sa dilemă, cu atît mai puternică va fi reacţia sa faţă de o operă percepută ca o experienţă imaginară închegată. Sînt oare romanele lui Kafka moralizatoare? Putem răspunde afirmativ numai în măsura în care considerăm că a-l obliga pe cititor să se gîndească la propriile sale dileme morale înseamnă a fi moralizator. Şi totuşi este la fel de lesne de argumentat că încercarea lui Kafka nu vrea decît să-l facă pe cititor să recunoască întreaga semnificaţie a dilemelor lui „K" — că dacă vrem să simţim pe deplin inutilitatea comică şi patetică a încercărilor *sale* oarbe trebuie să le simţim de parcă ar fi ale noastre [16].

În *Căderea* [17] lui Albert Camus, de pildă, vedem cît de departe poate merge un autor în efortul său de a implica cititorul, derutîndu-l. Acţiunea, dacă poate fi numită astfel, este o căutare pur intelectuală şi morală. Naraţiunea se reduce la monologul eroului, Clamence care asemenea bătrînului marinar, acostează un ascultător normal, burghez, trezindu-i curiozitatea în legătură cu încercările spirituale prin care a trecut naratorul — în acest caz referindu-se la motivul pentru care se consideră pe sine un judecător-penitent. Se dezbară treptat de pretenţiile sale de virtute care-l protejau, dezvăluindu-şi tot mai mult trufia goală şi vicioasă. Detaliile acestei autorevelări ce apar pe măsură ce autorul construieşte un analog modern la visul lui Ivan despre Marele Inchizitor nu sînt importante aici. Metoda contează, însă; tocmai fiindcă nu există un autor vizibil Clamence îl poate ademeni atît pe ascultător cît şi pe cititor să trăiască aceeaşi prăbuşire spirituală pe care a cunoscut-o el însuşi. „Şi, oricum, recunoşti că te simţi astăzi mai puţin mulţumit de tine ca acum cinci zile?" (p. 163). Dar dacă ascultătorul se simte mai puţin mulţumit de sine după ce a ascultat timp de cinci zile detaliile acestei subminări morale, lucrul este valabil şi pentru cititor. Portretul pe care şi l-a făcut Clamence devine unul din por-

tretele cititorului. Eşecul lui Clamence de a face faţă marei sale crize morale, cînd refuzase cu mult timp în urmă să vină în ajutorul unui sinucigaş care se îneca, devine neputinţa noastră generală de a accepta răspunderea morală.

În măsura în care citim această carte aşa cum trebuie, sîntem captivaţi, ispitiţi chiar de către narator să asumăm un rol în acţiune. Participăm la dialogul care are în vedere probleme morale grave, într-un fel ca în dialogul ironic cu *Tristram Shandy* a cărui finalitate este comică. Duplicitatea sa, la fel ca cea a lui Tristram include o deformare deliberată. Într-adevăr, Clamence este foarte explicit în legătură cu nesinceritatea sa. Vorbind de posibilitatea ca oamenii să poarte o „firmă“ care să indice adevărul ultim despre ei, „adevărata lor profesiune şi identitate“, Clamence spune că firma sa ar reprezenta „un chip dublu, un Janus fermecător purtînd înscris deasupra mottoul casei: «Să nu ai încredere». Pe cărţile mele de vizită: «Jean-Baptiste Clamence, actor dramatic»“ (p. 47). Nu numai că este un om cu multe faţete; dar ne induce deliberat în eroare. Spre deosebire de omologii săi din romanul modern, care sînt doar derutaţi sau rătăciţi printre propriile lor identităţi divizate, el adoptă falsitatea ca pe o parte necesară a metodei sale [18].

> Ştiu ce gîndeşti: este foarte greu să separi adevărul de minciună în ceea ce spun. Sînt de acord că ai dreptate ... Vezi, o persoană pe care o cunoşteam, împărţea fiinţele omeneşti în trei categorii: cei care preferă să nu aibă nimic de ascuns decît să fie obligaţi să mintă, cei care preferă să mintă decît să nu aibă nimic de ascuns, şi în sfîrşit cei cărora le plac atît minciunile cît şi secretele. Te voi lăsa să alegi categoria care mi se potriveşte. Ce-mi pasă? Oare nu-i aşa că minciunile duc în cele din urmă la adevăr? Şi toate poveştile mele, adevărate sau mincinoase, tind spre aceeaşi concluzie? Nu au toate aceeaşi semnificaţie? Şi ce contează dacă sînt adevărate sau mincinoase, dacă în ambele cazuri sînt semnificative pentru ceea ce am fost sau sînt? Uneori este mai uşor să vezi limpede într-un mincinos decît într-un om care spune adevărul. Adevărul, ca şi lumina, orbeşte. Minciuna, pe de altă parte, este un

clar-obscur frumos care scoate în evidență obiectele. (pp. 119—20).

Și nu numai că trebuie să trișeze pentru a-i sili pe ascultătorii și cititorii săi să-l judece mai întîi pentru ca apoi să îndrepte judecata împotriva lor. Însuși adevărul asupra ființelor umane, pe care el îl explorează, este că sînt pline de duplicitate: „După o cercetare îndelungată asupra propriei mele persoane, am descoperit duplicitatea fundamentală a ființei omenești“ (p. 84). Și într-adevăr aspectul destructiv al mesajului acestui Ioan Botezătorul de ultimă oră, Jean Baptiste Clamence, nu poate fi comunicat decît prin narațiune impersonală, necreditabilă. Ca și visul lui Ivan despre Marele Inchizitor, are nevoie de un narator pus în fața unei probleme insolubile pe care o confruntă singur. (Este de remarcat că naratorul din opera lui Dostoievski, atît de volubil pe alocuri, rămîne cu desăvîrșire mut! în dialogul dintre Ivan și Alioșa ca și în lunga relatare despre Inchizitor. Ivan și Alioșa trebuie să înfrunte problema lor neajutați).

Latura pozitivă a mesajului autorului este altă poveste. Este atît de mascată de confuziile și negațiile lui Clamence încît este firesc s-o căutăm în afara romanului, în alte opere ale lui Camus ca s-o adaptăm apoi la opera respectivă. A afirma acest lucru însă echivalează cu a arăta punctul slab al operei, deși este greu de spus cum s-ar fi putut evita acest neajuns. A folosi metoda lui James din „Fiara“ lăsînd stilul autorului să furnizeze un comentariu permanent asupra judecăților lui Clamence, ar contribui la afirmarea importanței de a-și asuma liber responsabilitatea — dar ar atenua în același timp implicarea cititorului în confuziile lui Clamence.

Întîlnim aceeași problemă în *Străinul*, roman scris la persoana întîi (1942). Structura operei amintește în anumite privințe de „Fiara din Junglă“. Meursault trece prin toate tribulațiile vieții, ca și Marcher care este complet străin de emoțiile și trăirile omenești normale. Dar spre deosebire de Marcher descoperă că la urma urmei nu este un om pierdut, că în izolarea sa indiferentă a intuit un adevăr în legătură cu indiferența întregului univers, și că fusese fericit tot timpul „și că încă mai este fericit“[19].

Este foarte greu să realizezi legătura între această afirmație și numeroasele negații ale operei. De ce, dacă Meursault

își deschide sufletul „indiferenţei blînde a universului" simţindu-l „prietenos" în „indiferenţa" sa, să trebuiască să ajungă la asemenea concluzii? „Pentru ca totul să se împlinească, pentru ca să mă simt mai puţin singur, nu-mi mai rămîne decît să sper că în ziua execuţiei mele voi fi aclamat de o mulţime uriaşă de spectatori urlîndu-şi scîrba". De ce oare „în pragul libertăţii", să-şi dorească „urlete pline de scîrbă" în loc de, să zicem, expresii ca „indiferenţa blîndă"? Un cititor foarte experimentat poate fără îndoială să desluşească răspunsuri la aceste întrebări citind opera însăşi cu atenţie. Dar numeroşi critici au mărturisit că au nevoie de speculaţiile lui Camus ca puncte de reper în lectură, aşa cum apar în *Mitul lui Sisif* şi în *Omul revoltat*. Şi chiar printre aceştia există destul de multe neînţelegeri în legătură cu semnificaţia ultimă a operei[20].

În literatura căutării morale există numeroase opere în care căutarea eşuează. În unele dintre ele, confuzia nu este niciodată lămurită: cititorul este lăsat nedumerit în mod deliberat în legătură cu problemele care apar în carte. *Eclaircissement*-ul de la sfîrşit, dacă acest termen mai poate fi folosit pentru lucruri atît de obscure, relevă viziunea unei absurdităţi totale.

Se poate imagina teoretic un roman în care nu s-ar face nici o încercare de a indica o direcţie către o concluzie sau o iluminare finală. O astfel de operă ar putea să comunice pur şi simplu un sentiment covîrşitor al neputinţei de a mai crede în ceva, că totul este haos, că nimeni nu-şi poate găsi drumul, că toţi „călătorim către capătul nopţii". Într-o operă de acest fel, nu numai că naratorul şi cititorul întîmpină împreună problemele de nerezolvat pe măsură ce apar, dar este de presupus că autorul implicat îi va însoţi, nimeni nu va putea deveni mai înţelept după ce a citit cartea. Autorul unei astfel de opere trebuie să lase acţiunea nerezolvată: orice rezolvare ar implica un criteriu valoric în funcţie de care o situaţie poate fi mai aproape de desăvîrşire decît alta. Doar sentimentul nelămurit al unei continuări fără noimă ar putea să exprime pe deplin un nihilism total de acest gen.

Există multe tipuri de „nihilism" în roman, de la *Inima întunericului* a lui Conrad pînă la viziunile apocaliptice recente

inspirate de imaginea amenințătoare a catastrofei atomice finale. Toate par să înfrunte o problemă comună, o problemă care se află la granița dintre estetică și metafizică: de vreme ce neantul poate fi descris ca atare, nemaivorbind că poate fi dramatizat, *ceva* sau *cineva* trebuie să apară întotdeauna ca făcînd *ceva*, și dacă acțiunea urmează să fie cît de cît sesizată de cititor, trebuie să fie într-un fel adaptată unei scheme valorice care să-i fie inteligibilă (vezi cap. V, de mai sus). Dacă, de pildă, prezentăm un personaj prins într-un destin potrivnic care nu are o soluție inteligibilă, condițiile succesului nostru literar necesită ipoteza că a fi prins într-un destin absurd este un lucru rău, în care caz *există* un sens oricît de rudimentar. A scrie înseamnă a afirma în cel mai rău caz superioritatea *acestei* ordini asupra *acelei* ordini[21]. O superioritate însă în raport cu care cod de valori? Orice răspuns ar contrazice în mod necesar nihilismul total. Pentru nihilistul total, sinuciderea, și nu construirea unor forme semnificative este singurul gest consecvent.

Nu este de mirare atunci, că deși putem întîlni numeroase personaje pierdute în situații disperate, personaje a căror unică descoperire nu poate fi decît că nu există nimic de descoperit, sau a căror acțiune ultimă este sinuciderea sau alt gest disperat, operele în care apar pot fi numite nihiliste numai într-un sens larg și convențional[22].

Dacă am dreptate în această concluzie, care nu este esențială în discuția noastră, este clar că orice încercare de roman „nihilist“, toate formele de narațiune creditabilă ar fi neadecvate. Dacă lumea cărții este lipsită de semnificație, cum ar putea să existe un narator creditabil? Pentru ce anume să fie creditabil? Conceptul însuși de creditabilitate presupune că se poate spune ceva cu adevărat obiectiv despre acțiuni și gînduri. A-l numi pe Iov un om „fără cusur și drept“ este lipsit de sens dacă perfecțiunea și integritatea nu au semnificație într-un univers inteligibil. Cea mai mică intruziune a comentariului cuiva neimplicat în aceeași capcană absurdă în care se află personajele va atrage atenția cititorului asupra iluziei pe care se bazează orice operă de acest fel. Mai mult, ar scade implicarea emotivă a cititorului în destinul crîncen al sufletelor pierdute ale cărții. Dacă nu există într-adevăr nici o lumină care să ne lumineze drumul,

atunci *orice* gen de intuiție creditabilă va diminua forța peregrinărilor noastre.

Multe opere așa-numite nihiliste sînt de fapt opere de protest activ sau chiar de afirmare, oricît de impersonală ar fi modalitatea în care sînt scrise; ele pot astfel, dacă e nevoie, să includă naratori, sau reflectori care sînt cel puțin pînă la un punct creditabili. Îl dezorientează pe cititor în privința unui grup de norme, numai pentru a impune altul, nu se poate să nu existe ascuns pe undeva un narator creditabil al acestui cod particular. Cînd Hemingway scrie povestirea nihilistă „Un loc curat și luminos", poate să creeze un personaj care îl reprezintă deoarece povestea nu este pînă la urmă cîtuși de puțin nihilistă. Deși nu avem motiv să credem că simpatia lui Hemingway nu împărtășește rugăciunea chelnerului către *nada*, către neant, știm că se află de partea chelnerului care dorește să existe un loc curat și luminos pentru toți vagabonzii solitari care trebuie să înfrunte zădărnicia *nadei*. Spre deosebire de alte povestiri de Hemingway în care personajele au voie să vorbească în numele valorilor sale fără ca să fi cîștigat, dacă ne putem exprima astfel, acest drept, în povestea de față purtătorul de cuvînt al autorului dispune de toate prerogativele puterii. Exprimînd o stare de înverșunare împotriva întunericului cu o hotărîre de a lupta împotriva acestuia cu lumină — măcar cu locul luminos și curat al artei însăși — povestirea poate face loc unui purtător de cuvînt dramatizat de o factură extrem de simplă și directă. Dacă efortul lui Hemingway ar fi fost într-adevăr un substitut pentru credințele noastre în *nada*, dacă ar fi scris într-adevăr o polemică asupra deznădejdii, vocea directă a chelnerului, chiar așa neelocventă cum este, ar fi fost inacceptabilă. Pe de altă parte caracterul sfîșietor al viziunii scriitorului asupra *nadei* ar fi redus dacă un narator creditabil ar interveni să explice situațiile comune și reconfortante despre scriitor pe care tocmai le-am prezentat aici.

„CONLUCRAREA TACITĂ" DINTRE AUTOR ȘI CITITOR

Efectele dezorientării deliberate reclamă o concordanță perfectă între narator și cititor într-un efort comun la care autorul tăcut și invizibil colaborează implicit, ajungînd

uneori să împărtăşească chiar şi soarta grea a naratorului. Efectele pe care le vom discuta în continuare solicită o conlucrare tacită între autor şi cititor fără ştirea naratorului. Puţini naratori moderni au numai calităţi fie la o extremă fie la cealaltă, dar preponderenţa unora asupra altora va determina efecte radical deosebite în operele respective. În primul caz, chiar dacă naratorul poate avea nişte defecte grave, ca Miranda, ele sînt aproape imperceptibile. În al doilea caz, deşi naratorul poate avea calităţi intelectuale sau sufleteşti compensatoare, călătorim cu autorul tăcut, observînd ca de pe locul din spate stilul caraghios, stîngaci, ridicol sau poate nervos al naratorului la volan. Se poate întîmpla ca autorul să ne facă cu ochiul, sau să ne facă semn cu cotul, dar e posibil să nu ne vorbească. Cititorul va arăta înţelegere sau nemulţumire, dar nu-l va accepta niciodată ca pe un conducător sigur.

Deducţiile pe care asemenea naratori le solicită cititorului pot fi foarte simple, ca în *Huckleberry Finn*, sau foarte complicate, ca în *Ulise*, unde trebuie să ne găsim drumul în compania multor naratori diferiţi, cei mai mulţi dintre ei necreditabili dar fiecare în felul său propriu. Efectele sînt la fel de variate, de la simpatia profundă pentru Huck pînă la ostilitatea pe care ne-o trezeşte Montresor, eroul lui Poe sau naratorul episodului Ciclopilor în Joyce [23]. Dar dincolo de numeroasele efecte particulare care pot fi accentuate sau suprimate folosind acest tip de narator, putem recunoaşte trei feluri de plăceri generale care se manifestă într-o oarecare măsură ori de cîte ori cititorul este chemat să deducă poziţia autorului prin paravanul semi-transparent ridicat de narator.

Plăcerea de a descifra — O poveste recentă a lui Vladimir Nabokov *The Vane Sisters* [24] împinge plăcerea conlucrării tacite cît se poate de departe în direcţia criptografiei, dacă putem s-o numim aşa. Naratorul primeşte, fără să fie conştient şi în contradicţie cu neîncrederea sa în spiritism, o serie de mesage de pe lumea cealaltă. Cel mai important mesaj se află cuprins între un acrostih în paragraful final, fără ca el să bănuiască că l-a introdus acolo în mod inconştient. Felicitîndu-i pe „primii cinci experţi ai codurilor“ care au trimis benevol soluţiile acrostihului pentru urmă-

torul număr din revista *Encounter* Nabokov scria: „Greutatea a fost să introduc pe furiş acrostihul, fără ca naratorul să-şi dea seama că mesajul se afla acolo, fiindu-i inspirat de către fantome. Nimic de felul acesta n-a mai fost încercat pînă acum de nici un autor“ [25]. Această afirmație este greu de contrazis, dar au mai existat şi alte ocazii la fel de subtile pentru experții dezlegărilor, mergînd de la cele mai serioase configurații simbolice pînă la glumeața urare de Crăciun a lui Joyce. „End a muddy crushmess“ * sau strigătul poligamului din capela lui Soliman: „Brimgem Young, bringem young, bringem young“ [26].

Este evident — cel puțin după ce l-am citit pe Joyce — că nu există limită pentru plăcerile rebusiste care se pot afla îngrămădite într-o carte. Şi este limpede că tentația pentru rebusist este şi mai mare atunci cînd sprijinul explicit al autorului, vorbind în numele său, lipseşte aproape cu desăvîrşire. Deci în măsura în care o operă depinde de activitatea de descifrare a cititorului, nu poate să cuprindă un ajutor explicit.

Cu toate acestea nimeni nu a pretins vreodată că aceste recompense sînt foarte importante în sine. *Veghea lui Finnegan* a fost adesea atacată ca un interminabil joc de cuvinte încrucişate, dar după cîte ştiu nu a fost niciodată apărată ca atare.

Plăcerea colaborării — Adevărata valoare care rezultă din obligația cititorului de a descifra rezidă în consecințele acestei activități asupra atitudinii sale față de poveste şi autorul său. Într-una din primele recenzii din *Atlantic Monthly* din care am citat deja afirmațiile lui James asupra artei de „a modela cititorul“ accentul cade cu toată forța pe acest unic aspect. „În cazul în care îl modelează cum trebuie, adică îi suscită interesul, cititorul face jumătate din treabă“ [27]. James nu se referă aici numai la a-l face pe cititor conştient de propria sa inteligență. El îşi modelează cititorii forțîndu-i să rămînă într-o stare de alertă care le va permite să sesizeze efectele sale cele mai subtile.

Dificultatea care survine în orice discuție legată de avantajele şi riscurile pe care le comportă cerința adresată citi-

---

* Joc de cuvinte realizat prin pervertirea sensului urării „A. Merry Christmas“ (n. t.).

torului de a descifra — de obicei în termeni ca „dificil“, „obscur“, „complex“, sau „aluziv“ — rezultă din faptul că este mult prea generală, ca şi cum ar exista vreo lege abstractă care spune ce grad mai mare sau mai mic de obscuritate este cel corespunzător. Sîntem obişnuiţi cu nenumăratele atacuri prost informate asupra obscurităţii romanului modern, bazate aparent pe ipoteza că este greşit să te aştepţi ca cititorul să posede indiferent ce fel de cunoştinţe. Există cel puţin tot atîtea contraargumente de ordin general care par să sugereze că orice literatură care nu este dificilă este proastă. Criticii din ambele tabere vorbesc rareori despre opere concrete, fiind mult mai interesaţi să atace ignoranţa publicului sau încăpăţînarea poeţilor şi a romancierilor [28].

Totuşi, dacă există vreo certitudine în această privinţă este că diferite opere vor produce criterii diferite din acest punct de vedere, că un grad de aluzivitate care poate fi fatal unui tip de operă ar putea fi prea transparent pentru alta. Cei mai mulţi cititori nu vor izbuti, aşa cum mi s-a întîmplat şi mie, să descifrez acrostihul lui Nabokov, dar asta nu înseamnă neapărat că este prea obscur: dacă povestea trebuie să existe, acest mic joc cu acrostihul trebuie să facă parte din ea, şi s-ar putea să nu poată fi folosit decît atunci cînd e obscur. Deşi Nabokov îi îndepărtează fără îndoială pe mulţi cititori ai revistei *Encounter*, gradul de dificultate poate fi perfect adecvat operei în întregime. Doar o examinarea amănunţită a întregii povestiri, cu o explorare a tuturor modalităţilor posibile de elucidare, ne-ar putea lămuri dacă numărul de indicii este suficient sau nu. Ce sens ar avea să-i spunem lui Joyce că a cerut „prea multă“ cripto-analiză în *Veghea lui Finnegan?* Prea multă pentru voi şi pentru mine, poate, şi s-ar putea în cele din urmă să respingem din motive morale un autor care exclude practic pe toată lumea. Dar nu prea multă pentru romanul însuşi. Cui i-ar păsa de *Veghea lui Finnegan* dacă n-ar fi înţesată de „finneganvegh-isme“.

Poate că cel mai evident exemplu de aplicare greşită a principiilor generale la problema dificultăţii se naşte tocmai atunci cînd e vorba de a-l face pe cititor să lucreze. Este fără îndoială adevărat că cititorul trebuie să-şi dea osteneală. Afirmaţia făcută de Ewald în legătură cu Swift, cu faptul

că exigenţele sale faţă de cititor „explică neîndoios o mare parte din forţa intelectuală şi emoţională pe care o au scrierile sale“ [29], este valabilă în cazul multor romancieri dar nu ne ajută întru nimic în rezolvarea problemelor noastre. În primul rînd, este evident că afirmaţia poate fi făcută în legătură cu *orice* dificultate, fie că e introdusă în mod iscusit, fie aruncată la întîmplare. Problema cititorului este tocmai realizarea distincţiei între dificultatea autentică, funcţională şi obscurităţile care provin din neglijenţă, falsă mîndrie sau pur şi simplu din inepţie goală. A aprecia o dificultate — fie că ne pune la treabă fie că nu — care rezultă doar din incapacitatea autorului de a-şi scrie opera în mod desăvîrşit este tot atît de fatal pentru critic ca şi condamnarea unei dificultăţi care este într-adevăr o parte necesară dintr-un tot.

Mai mult o astfel de pretenţie poate să ne facă să uităm că descifrarea aluziilor şi a subtilităţilor este doar o formă a colaborării active a cititorului şi nu şi cea mai importantă formă în fond. Sînt multe lucruri care pot fi cerute cititorului în afară de a ghici cine face ce şi cui, sau dacă este bine sau nu ceea ce face. Trebuie să-mi pun în acţiune toate resursele pentru a înţelege *Regele Lear*. Trebuie la fiecare pas să dau răspunsuri extrem de complicate unor stimuli extrem de complecşi; imaginaţia mea şi sensibilitatea mea etică sînt solicitate la maximum. Dar nu mi se cere să descifrez cine ştie ce. Cunosc mobilurile fiecărui personaj fără să fie nevoie să mă retrag în bibliotecă pentru documentare. Nu mi se cere să ghicesc dacă Lear face o greşeală izgonind-o pe Cordelia. Nu este nici cel mai mic mister în legătură cu intenţiile lui Edmund. Şi mi se *spune* direct în nenumărate feluri cum trebuie să reacţionez faţă de Goneril şi Regan. Pe scurt, deşi pot găsi desigur numeroase elemente care să mă pună pe gînduri, nu sînt elemente majore şi plăcerea de a descifra pe care mi-ar putea-o provoca examinarea sau citirea piesei este subordonată satisfacţiilor majore pe care le oferă. Mă concentrez asupra piesei cum se întîmplă în cazul puţinor experienţe artistice, dar concentrarea mea nu urmăreşte să descifreze sau să cîntărească aluziile, să dezvăluie intenţii. Este concentrarea pe care mi-o impune necesitatea

de a mă ridica la nivelul înţelegerii complexităţii imaginative şi emoţionale a tragediei lui Lear.

Conlucrare tacită, complicitate și colaborare — Succesul tuturor funcţiilor importante ale naraţiunii necreditabile depinde de efecte mult mai subtile decît simpla flatare a cititorului sau mobilizarea lui. Ori de cîte ori un autor comunică cititorului său un detaliu secret, el creează o atmosferă de complicitate faţă de toţi acei din povestire sau din afara ei, care nu-l înţeleg. Ironia este astfel întotdeauna un procedeu atît de excluziune cît şi de incluziune; iar cei care sînt incluşi, cei care au norocul să deţină informaţia necesară pentru a sesiza ironia, nu pot să nu derive cel puţin o parte a plăcerii din sentimentul că ceilalţi sînt excluşi. În cazul ironiei care ne preocupă, vorbitorul este el însuşi ţinta ironiei. Autorul şi cititorul sînt într-o complicitate secretă, în spatele vorbitorului, căzînd de acord asupra criteriului în funcţie de care este incriminat.

Efectul se poate desluşi şi mai lesne atunci cînd naratorul se arată neştiutor în lucruri pe care ar trebui să le ştie. Cînd naratorul lui Thurber din „You Could Look It Up“ spune că cei doi prieteni erau ca Damon şi Phidias, sau ca „Bethlehem dezlănţuit“ cei mai mulţi cunoaştem datele pe care se bazează gluma, şi trăim la nivelul cel mai simplu cu putinţă efectul pe care îl am eu în minte.

Plăcerea noastră este formată din mîndria pe care-o avem în faptul că ştim, ridicolul naratorului ignorant şi un sentiment de complicitate cu autorul tăcut care, cunoscînd şi el faptele a întins capcana naratorului său şi acelor cititori care nu vor sesiza aluzia. Aceste trei ingrediente se pot combina în moduri foarte diferite, dar sînt întotdeauna cîteşitrele prezente ori de cîte ori un narator îşi dezvăluie greşelile cu propriile sale cuvinte, fără ajutorul unei inteligenţe superioare.

Observ, desigur, doar acele indicii pe care sînt pregătit să le observ, şi aşadar nu sînt conştient de ironie ca de ceva care-*mi* dă într-adevăr de lucru. Ne gîndim întotdeauna la *ceilalţi* cititori ca fiind prinşi în capcană. Sîntem într-adevăr tentaţi să respingem forme mai simple de ironie, ca fiind prea evidente — ceea ce înseamnă că numărul celor excluşi de la glumă este prea mic. Toată lumea ştie de Damon şi

Pythias. E prea uşor. Dar hazul creşte odată cu exclusivismul. Cînd tînărul atlet care narează *The Southpaw (Stîngaciul)*, al lui Mark Harris, se plînge că poveştile de baseball ale lui Ring Lardner nu sînt foarte bune deoarece Lardner nu se sinchiseşte prea mult de rezultatul jocului, în această privinţă gluma are mai mult haz decît dacă plîngerea ar fi în legătură cu Shakespeare; are un aer de exclusivitate. Mai puţine sînt persoanele care-l cunosc pe Lardner decît cele care-l cunosc pe Shakespeare, şi aceia dintre noi care avem impresia că admirăm povestirile de baseball ale lui Lardner pentru ce au ele mai bun putem fi izolaţi mai bine decît în cazul unei versiuni deteriorate a monologului „A fi sau a nu fi". Numărul exact nu contează; chiar dacă fiecare cititor sesizează gluma, plăcerea fiecăruia va include sentimentul unei comunicări exclusive: stîngaciul, la urma urmei nu o sesizează.

Astfel de erori faptice nu constituie o explicaţie pentru nici una din părţile semnificative ale experienţei noastre literare. Dar relaţia dintre autor şi cititor de care depind erorile, extinsă asupra unor deficienţe mai subtile, poate fi întîlnită în multe lucrări moderne valoroase. Este adevărat că naratorii care-şi dezvăluie inconştient brutalitatea, lipsa de sensibilitate, meschinăria sau tendinţa de a comite eroarea tragică sau comică, nu au nevoie de reticenţa auctorială pentru a-şi produce efectul. În toate marile tragedii clasice greşelile şi erorile vorbitorului sînt corectate pentru auditoriu de ceea ce spun sau fac celelalte personaje. Cînd Othello se apropie de Desdemona într-o izbucnire de gelozie ştim că este gata să comită o greşeală tragică; Shakespeare i-a folosit pe Iago şi pe Desdemona pentru a ne spune acest lucru. Putem cu greu susţine că piesa ar fi fost mai mare dacă Shakespeare ne-ar fi cerut să deducem greşelile lui Othello îndărătul relatărilor sale plauzibile.

Cu toate acestea într-o mare parte din romanele moderne valoarea negativă a reticenţei auctoriale pare să aibă o contribuţie pozitivă. Exact aşa cum simpatia noastră creşte călătorind alături de singuratica Miranda, tot aşa plăcerea ironică creşte mergînd alături de protagonişti mai puţini simpatici ale căror greşeli nu sînt arătate niciodată direct.

Unul din cele mai izbutite pasaje de acest gen este secţiunea lui Jason din *Zgomotul şi furia.* Deşi drumul nostru în lumea morală pervertită a lui Jason este netezit în multe privinţe de ceea ce a precedat, pasajul este construit în primul rînd pe glume secrete între noi şi autor. Văzînd totul într-o lumină contrarie celei aruncate de sufletul întunecat al lui Jason putem ajunge la concluzia că orice comentariu poate dăuna efectului pur.

> Curva tot curvă rămîne, vreau să zic. Vreau să zic că ai noroc că tot ce te îngrijorează e că-şi face de cap în afara şcolii... „N-aş crede să-şi facă de cap în afara şcolii numai aşa ca să facă ce-ar putea face şi în public“, zic...
>
> „N-o să-l las [să te bată] spune Dilsey. Nu-ţi fă griji, dragă“. Mi se-agăţă de braţ. Apoi s-a desfăcut cingătoarea şi-am sărit în lături cu o smucitură şi i-am făcut vînt. S-a împiedicat de masă. Era atît de bătrînă că abia se mai mişca. Dar e tocmai ce trebuie: ai nevoie de cineva la bucătărie ca să mănînce haleala pe care ăi tineri nu pot s-o înghită. A venit clătinîndu-se între noi, încercînd să mă apuce din nou“. „Dă-n mine atunci“ zice, „dacă-ţi vine aşa să dai. Dă-n mine“, zice.
>
> „Şi ce-aş mai face-o!“ zic.
>
> „Dă-i da [fermierului] recoltă mare tot n-o strînge; dă-i da mică tot nu-i ajunge. Şi pentru ce? pentru o adunătură de afurisiţi de ovrei răsăriteni, nu vorbesc de — ăi de sînt de credinţă evreiască“ zic.
>
> „Am cunoscut cîţiva evrei buni cetăţeni. Şi tu ai putea fi unul“, zic.
>
> „Nu“, zice. „Îs american“.
>
> „Nu-i bai“, zic. „Dau fiecăruia ce-i al lui, nu mă uit la religie sau la altceva. N-am nimic cu evreii ca oameni“, zic. „Doar cu rasa“...
>
> „Data trecută i-am dat patruzeci de dolari. I-am dat. Nu-i promit niciodată nimic femeii şi nici nu-i spun ce-am de gînd să-i dau. Numai aşa le struneşti. Să le laşi să ghicească. Dacă nu poţi să le uluieşti în alt chip dă-le un pumn în falcă...“

> „Gîndesc că n-ai să te înhami niciodată la nimic“, zice. „Numai dacă nu-i vreo treabă de-a lui Jason Compson“, zic.
>
> „Şi cînd m-am dus să-l ridic [cecul pentru Quentin] singurul lucru care m-a surprins a fost că era vorba de un mandat de bani, nu de un cec. Da, domnule. Nu poţi pă niciunu' să pui bază. După tot ce-am riscat, cu riscu' să-afle Mama, că ea vine aici o dată, de două ori pe an, cîteodată şi eu care trebuia să-i spun minciuni Mamei. Asta zici tu recunoştinţă. Şi nu cred că nu-i în stare să încerce să anunţe poşta să nu lase pe nimeni în afară de ea să-l încaseze. Să dai cincizeci de dolari unui ţînc.“

În timp ce se desfăşoară acest catalog al bigotismului, crimei, cruzimii şi ignoranţei, puţini dintre noi vor simţi nevoia unui comentariu care să le limpezească judecata. Nu numai că nu avem nevoie de o călăuză. Am refuza categoric una dacă ni s-ar oferi. Găsim plăcere în comunicarea şi chiar complicitatea strînsă cu autorul în spatele lui Jason. Cele mai multe din greşelile şi nelegiuirile lui Jason sînt atît de flagrante că nu ar avea nici un haz să vorbim despre ele deschis. De fapt, una dintre frustrările criticii este că cele mai multe efecte care au nevoie să fie explicate sînt de aşa natură încît şi-ar pierde savoarea prin explicitare. Autorii lor le-au lăsat în subtext în primul rînd fiindcă o discuţie deschisă ameninţa să le distrugă. A-l numi pe Jason un bigot, un fanfaron, un hoţ, un sadic nu oferă nici unul din efectele comice pe care le oferă purtarea sa nelegiuită. Dar a colabora cu Faulkner în spatele lui Jason este cu totul altceva. Îl observăm pe măsură ce nesăbuinţa sa se dezvăluie dispreţului, urei, rîsului şi chiar — pînă într-atît de puternic este efectul vitalităţii psihologice — milei noastre. Această tehnică ne permite să evităm zonele senzaţionale ale melodramei fără a ne simţi stînjeniţi. Respirînd aerul violent al ironiei putem ignora cît de mult ne-am apropiat de fantezia gotică.

În concluzie descoperim un tip de colaborare la un anumit nivel moral care se poate dovedi printre cele mai mulţumitoare experienţe de lectură trăite de noi. A colabora cu

autorul prin furnizarea sursei unei aluzii sau descifrarea unui joc de cuvinte este una. Dar a colabora cu el furnizînd judecata morală matură reprezintă un exercițiu cu mult mai pasionant. În tratarea lui Jason, trebuie să-l ajutăm pe Faulkner să-și scrie opera ridicîndu-ne la nivelul nostru perceptiv cel mai înalt. Cînd asistăm la gluma elaborată a lui Jason care nu are nimic împotriva „evreilor ca oameni" ci numai împotriva „rasei" ne putem permite acest lucru prin contribuția experienței noastre lingvistice, a simțului nostru logic și moral, și a experienței pe care o avem în legătură cu bigoții. Cînd vedem tot ceea ce Faulkner a comprimat în această propoziție ne simțim de parcă am fi scris-o noi înșine, cu atîta putere de convingere ne-a cerut să ne aducem contribuția noastră creatoare.

Dar după cele spuse rămîne un mare semn de întrebare. De ce uneori acceptăm sau chiar cerem reticență auctorială iar alteori acceptăm sau chiar cerem asistență auctorială? De ce oare judecata explicită să fie exclusă din *Zgomotul și furia* și acceptată în „Barn Burning". Cînd fiul cel tînăr își trădează tatăl dezvăluind planurile sale de a da foc grajdului iar apoi dispare pentru a nu se mai întoarce niciodată, de ce nu numai că acceptăm dar găsim chiar binevenit un pasaj ca următorul?

> La miezul nopții ședea pe coama dealului. Nu știa că e miezul nopții și nici cît de departe ajunsese. Dar nu se vedea nici o vîlvătaie în spatele lui și stătea acum, cu spatele întors la ceea ce numise casă timp de patru zile cel puțin, cu fața către pădurea întunecată unde se va adînci de îndată ce-și va redobîndi suflul, plăpînd tremurînd ca varga în întunericul rece, ghemuindu-se în rămășițele cămășii subțiri și mucede, cuprins de durere și deznădejde, groaza și teama trecuseră, doar durere și deznădejde. *Tată. Tatăl meu*, se gîndi: „Era plin de curaj" strigă brusc, cu glas tare dar nu prea tare nu mai mult decît o șoaptă: „Era! Fusese în război. Fusese în cavaleria colonelului Sartoris!" *fără să știe că tatăl său fusese la război pe cont propriu în frumosul, străvechiul sens european al cuvîntului fără să poarte uniformă, fără să admită autorita-*

> *tea sau să-şi arate credinţa faţă de nici un om; nici o armată şi nici un steag, mergînd la război ca Malbrouck însuşi: pentru pradă — nu însemna nimic sau prea puţin dacă era a duşmanului sau a lor săi* [sublinierile îmi aparţin].

Nu pot avea pretenţia să găsesc un răspuns satisfăcător la această întrebare, dar este clar că nu i se poate răspunde prin considerarea regulilor generale coform cărora vocea auctorială constituie sau nu un defect. Putem spune doar cu oarecare siguranţă că tulburarea pe care ne-o produce ultima deznădejde solitară cu care băiatul îşi apără tatăl este mult accentuată prin faptul că ni se face cunoscut că nici măcar această apărare nu este justificată. Faptul ne conduce întrucîtva spre un răspuns dar ne lasă fără puncte de reper în a hotărî cînd şi unde acest sentiment tulburător poate fi în mod legitim intensificat în acest fel. Deşi scopurile descrise în acest capitol — înţelegerea, confuzia şi plăcerile ironiei — sînt oarecum mai specifice şi deci mai utile în critică, decît realismul, obiectivitatea şi puritatea, nici unul dintre ele nu poate fi prescris pentru toate cazurile literare. Dacă sînt considerate ca reţete universale pot tot la fel de bine să fie fatale ca şi lecuitoare. E foarte bine să putem spune că în această operă se potriveşte mai bine comentariul şi în alta impersonalitatea, dar la ce-i foloseşte o astfel de acumulare de exemple romancierului care încearcă să ia decizii de ordin tehnic? Desigur trebuie să existe *nişte* reguli generale.

Voi reveni pe scurt asupra acestei probleme mai tîrziu. Dar voi ajunge la ea examinînd atent preţul pe care-l poate plăti, în mod deliberat sau fără să vrea, romancierul impersonal.

NOTE

[1] Pentru o discuţie asupra funcţiei retorice a imaginilor în poezie vezi Rosemond Tuve „The Criterion of Rhetorical Efficacy", în volumul *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), pp. 180—91, *Images and Themes in Five Poems by Milton* (Cambridge, Mass. 1957); şi articolul ei „A Name To Resound for the Ages", din *The Listener*,

28 August, 1958, pp. 312—13, care examinează „funcţionarea axiologică a limbajului figurat“ la Milton.

[2] Vezi Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954) în special analiza *Castelului* lui Kafka, pp. 173—83.

[3] Pentru o analiză scurtă şi convingătoare a modului în care Joyce a procedat cu ritmul şi „focalizarea“ în povestirea „Cei morţi“ pentru a rezolva o problemă similară celei examinate în *Emma* vezi studiul lui C. C. Loomis, Jr., „Structure and Sympathy in Joyce's «The Dead»“, în *PMLA*, LXXV (March, 1960), pp. 149—51.

[4] Vezi *Bibliografia*, Secţ. II, B.

[5] Aceasta nu-l împiedică desigur să folosească în alte scopuri mai tîrziu, în carte, un narator creditabil. Vezi, mai sus, pp. 186—87.

[6] O apreciere critică riguroasă a acestei povestiri cu intenţia de a dovedi teoriile lui James poate uşor întîmpina dificultăţi. Gordon şi Tate sînt de părere că de vreme ce nu există decît două „prim-planuri“ acest lucru contravine „efectului scenic“ contrazicînd astfel unul dintre canoanele fundamentale ale lui [James] şi anume importanţa redării faţă de simpla aserţiune“. „Chiar şi aşa camuflată cum e vocea sofisticată a lui James, intervine prea mult“. „James nu a făcut nici din Marcher, nici din domnişoara Bartram nişte personaje *vizibile*“. Într-adevăr, dacă „îi considerăm din perspectiva materialului vizibil — a materialului *devenit* vizibil“, este „mult prea lungă“. Toate aceste lucruri pot fi valabile, cu condiţia să acceptăm aceste criterii. Dar ne vine foarte greu să înţelegem atunci cum mai pot Gordon şi Tate, fără să furnizeze alte probe, să tragă concluzia, potrivit căreia aceasta este poate „cea mai realizată dintre *noveletele* lui James“ şi „una dintre cele mai izbutite naraţiuni scrise în această limbă“. Dacă aşa cum afirmă, „în ultimă instanţă efectul se realizează prin tonalitate fie ea chiar şi a unei meditaţii lirice“, şi dacă este grav afectată prin neputința de a o face scenică, atunci de ce rămîne atît de mare? Am bănuiala că aici plăcerea lecturii ca atare prevalează asupra doctrinei critice: povestea este mare deoarece, prin controlul înţelegerii şi al ironiei, devine o zguduitoare tragedie modernă a descoperirii de sine şi dacă vocea lui James se face prea mult auzită, judecînd după criteriile abstracte ale prezentării şi povestirii, nu este prea greu de a modifica tonalitatea concepţiei despre lume a lui Marcher. Vezi Gordon şi Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), pp. 229—31.

[7] Text reprodus după volumul *Selected Short Stories of Franz Kafka*, în versiunea engleză semnată de Willa şi Edwin Muir (Modern Library ed., 1952), p. 19.

[8] Vezi Richard M. Eastman „The Open Parable: Demonstration and Definition", *College English* XXII (octombrie, 1960), 15—18, o discuţie utilă asupra „parabolei deschise", parabola care „printr-o instabilitate deliberată" prezintă „un singur motiv etic cu o pluralitate de variante şi intensităţi". Dacă cititorul trebuie împiedicat să „închidă" parabola — adică să se oprească prea repede la o interpretare simplistă — retorica autorului trebuie „condusă astfel încît prin detalii opace şi ireductibile să blocheze verificarea finală a oricărei ipoteze considerate izolat". „Într-un mod similar, disponibilitatea emoţională urmărită de parabolă poate rămînea deschisă. Prin juxtapunerea detaliilor agreabile şi dezagreabile, cititorul este împiedicat să opteze pentru un personaj sau o temă anume. Eastman distruge „parabolele deschise" ca *Procesul* lui Kafka, *Molloy* şi *Endgame* de Beckett de „parabolele închise" ca cea a bunului samaritean, „Povestea de Crăciun" a lui Dickens, „The Other Side of the Hedge" de Forster etc.

[9] Prefaţă la *Negrul de pe Narcis*, paragraful de început. Pentru o discuţie a manevrării didactice a îndoielilor şi confuziilor lui Marlow (şi ale cititorului) de către Conrad, vezi James L. Guetti Jr. *The Rhetoric of Joseph Conrad* („Amherst College Honors Thesis",No. 2 [Amherst, Mass., 1960]).

[10] O altă lucrare care jonglează cu iluziile realităţii şi adevărurile superioare reprezentate prin „minciunile" romancierului, este volumul lui Jean Cayrol *Les corps étrangers* (Paris, 1959).

[11] *Niebla* (Madrid, 1914) citat după versiunea engleză semnată de Warner Fite (New York, 1928).

[12] *Remembrance of Things Past* în versiunea engleză semnată de C. K. Scott Moncrieff (New York, 1934), II, 995.

[13] Bernard De Voto, *The World of Fiction* (New York, 1950), p. 207.

[14] Vezi Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*, în versiunea engleză a lui C. J. Richards şi A. D. Truitt (Paris, 1950; New York, 1955). Problema diferenţei dintre Proust şi Marcel este discutată în special în cap. IX.

[15] Ceea ce spun aici este, desigur, valabil numai atîta vreme cît vorbim despre opere în care interesul principal este căutarea intelectuală a unui adevăr sau a unei viziuni. Nu mai e nevoie să spun că s-ar putea scrie o mare comedie despre încercarea unui grup de bărbaţi bîrfitori de a descoperi imaginea clară a cuplajelor amoroase din sînul unui grup de musafiri în weekend. Uneori James se apropie de acest tip de comedie în *The Sacred Fount*, dar se apropie numai pentru a

se îndrepta spre altceva, ceva care pare să tindă spre profunzime şi care eşuează în procesul acestei încercări.

[16] Pentru o excelentă interpretare „textuală" a tramei din *Castelul* care evită premeditat orice efort de a găsi alegorii sau structuri morale, vezi Paul Goodman *The Structure of Literature* pp. 163—83.

[17] *La Chute* (Paris, 1956) în versiunea engleză a lui Justin O'Brien (New York, 1957).

[18] Cf. eroul-narator în faţa lui James din *Confesiunile lui Felix Krull, om de încredere*, de Mann (1954). Ca şi Clamence se laudă cu propria sa irealitate instabilă; asemănările sale cu Hermes, pe care el însuşi nu le înţelege, sînt mai ales în direcţia trăsăturilor viclene şi înşelătoare ale acelui zeu cu multe înfăţişări.

[19] După versiunea engleză a lui Stuart Gilbert (New York, 1954), p. 154.

[20] Cînd *l'Etranger* a fost publicat prima dată, Sartre a mărturisit că nu a putut să-l înţeleagă decît după ce a citit lucrările filozofice ale lui Camus (Camus' *The Outsider* [L'Etranger], *Literary and Philosophical Essays*, în versiunea engleză semnată de Annette Michelson [London, 1955]). Vezi de asemenea Carl A. Viggiani „Camus' *L'Etranger*", *PMLA*, LXXI (December, 1956), pp. 865, 87, în special 886, pentru o discuţie asupra „semnificaţiei ultime" a romanului, care „nu poate fi înţeles decît în contextul operei sale complete") p. 865. Vezi de asemenea Alex Comfort *The Novel and Our Time* (London, 1948) pp. 40—42, pentru o discuţie excelentă asupra problemelor ridicate cititorului de această operă derutantă. O interpretare confirmată de Camus însuşi — oh! fericit criticul care poate găsi un autor modern dispus să confirme sau să infirme — se găseşte în lucrarea lui Philip Thody: *Albert Camus: A Study of His Work* (London, 1957).

[21] Interesul curent în opere literare „deschise" sau centrifuge nu pare să contrazică această poziţie: vezi Robert M. Adams *Strains of Discord* (Ithaca, New York, 1958), introducerea şi cap. IX; Marius Bewley *The Excentric Design* (New York, 1960); Richard Eastman, *op. cit.* Chiar şi cea mai dezorganizată operă, lipsită de finalitate este un întreg care presupune o selecţie şi un oarecare grad de ordine. Şi cu siguranţă aceste structuri deschise pe care le admirăm întotdeauna se dovedesc atunci cînd sînt examinate cu atenţie, a fi „deschise" numai într-un sens foarte limitat; în măsura în care ne gîndim la ele ca la nişte capodopere, iţele lor se leagă în cele din urmă într-o armonie finală.

[22] Vezi Norman Podhoretz „The New Nihilism", *Partisan Review*. XXV (Fall 1958), 576—90. Podhoretz descrie numeroase romane re-

cente în care „nihilismul apare în toată amploarea sa“ în care personajele se examinează fără să descopere nimic, şi în toate apare o dezicere de ultim moment, precum dibăcia lui Camus „de a se agăţa cu unghiile de marginea prăpastiei şi de a rămîne suspendat acolo prin Dumnezeu ştie ce instinct miraculos de supravieţuire“ (p. 585). Chiar Natalie Sarraute, ale cărei romane (de ex. *Portretul unui bărbat necunoscut*) „reprezintă o acceptare totală a absurdului existenţei“ este totuşi de partea *astălaltă* „a limitei la care practic totul, inclusiv cele şase simţuri sînt gata să se dizolve în aer“. Dincolo de acest punct s-ar putea să nu existe „nimic“, dar nimeni nu va scrie vreodată un roman despre aceasta. Alte romane „nihiliste“ menţionate de Podhoretz sînt *The Return of Ansel Gibbs* de Frederick Buechner, *Parktilden Village* de George P. Elliott (în care judiciozitatea rece face mai mult decît să ne atragă atenţia asuprasubtilităţii autorului şi a bunului său gust, defineşte o atitudine critică faţă de personajul principal“ [p. 581]) J. P. Donleavy *The Ginger Man* şi *Happy as Larry* de Thomas Hinde. Marcel Gutwirth mi-a comunicat — prea tîrziu pentru ca să mai pot interveni în această lucrare — că romanele lui Maurice Blanchot se apropie asimptotic de un nihilism total.

23 Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), p. 367: „Joyce a descoperit... procedeul radical al folosirii naratorului pe care nu poţi conta înarmat cu un stil pe măsura lui. L-a folosit în numeroase episoade din *Ulysses*, în *Ciclopii* de exemplu, unde naratorul este atît de evident de ostil faţă de Bloom încît ne trezeşte simpatie pentru el, în *Nausicaa*, unde volubilitatea naratorului este întreruptă şi contracarată de stilul prozaic al lui Bloom, şi în episodul *Eumaeus* unde naratorul foloseşte un stil de jandarm“. De remarcat că a nu putea conta în acest sens nu este identic cu ceea ce am numit necreditabil; se poate conta pe majoritatea naratorilor necreditabili în sensul că sînt consecvenţi.

24 *Encounter*, Martie 1959.

25 *Encounter* (April, 1959), p. 96.

26 *Veghea lui Finnegan* (Compass Books, 1959), pp. 534, 542. Romanul a fost publicat prima dată în 1939, deşi fragmente din *Work in progress* au apărut de-a lungul decadei anterioare: Dacă aş pune punct aici, mulţi cititori ar rămîne convinşi fără îndoială că am citit *Veghea lui Finnegan*. Dar trebuie să mărturisesc că nu; citesc *din* ea, din cînd în cînd cu mare plăcere pînă cînd mă cuprinde plictiseala. Poate din

întîmplare cineva care a citit această carte de necitit să-mi spună dacă primul „m“ în primul „brimgem“ este o greşeală de tipar? Nu ştiţi? Nu vă pasă? Ne aflăm amîndoi în dificultate.

[27] *The Atlantic Monthly*, October, 1866, p. 485.

[28] Două dintre cele mai valide argumente în această dispută aduse de Randall Jarrell: „The Obscurity of The Poet“, în *Poetry and the Age* (New York, 1953) şi Henri Peyre, *Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding* (Ithaca, N.Y. 1944) în special pp. 183—218.

[29] William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954), p. 187.

XI

PREȚUL NARAȚIUNII IMPERSONALE, I: TULBURAREA DISTANȚEI

„Dacă ceva din cele spuse sună a gîlceavă sau bîrfă, nu uitați c-au fost rostite de Prostie, de o femeie". — ERASMUS

„O făcusem pe Doamna mea să-i fie atît de teamă de mine, încît cînd îi zîmbeam i se părea raiul pe pămînt; și dacă-i făceam semn, venea gudurîndu-se pînă la mine ca un cățel... Am făcut-o pe soția mea de neam nobil să-mi sărute mîna, să-mi scoată cizmele, să se învîrtească în jurul meu de parcă ar fi fost o slugă și să simtă că e sărbătoare ori de cîte ori eram bine dispus. M-am încrezut poate prea mult în trăinicia acestei ascultări disciplinate, uitînd că ipocrizia care face parte din ea (toți oamenii timizi sînt mincinoși în fundul sufletului) poate fi folosită într-un mod cît se poate de neplăcut pentru a te induce în eroare". — THACKERAY, *Barry Lyndon*.

„O! de-aș putea să nu spun, că am întîlnit mai mulți admiratori ai lui Lovelace decît ai Clarissei". — SAMUEL RICHARDSON

„Observați că Edouard este cel care vorbește, și nu Gide". — JEAN THOMAS

„Cred că o operă de artă care are nevoie să fie explicată eșuează în menirea ei". — HENRY JAMES, despre *Vîrsta ingrată*.

DACĂ părăsindu-şi demnitatea publică ce o deţine autorul ar lăsa un înlocuitor la fel de transparent ca Jason Compson, ne-am putea opri aici. Dar am fost la un moment dat derutaţi cu toţii de o combinaţie specială de calităţi şi defecte în cazul naratorilor sau reflectorilor. Poate şi mai important e faptul că peste tot găsim mărturia dificultăţilor întîmpinate de alţi cititori, uneori sub forma unei confesiuni publice a dezorientării, şi mai frecvent sub forma unor polemici ca celebrul proces al sărmanului narator din noveleta lui James *O coardă prea întinsă*.

„...S-a ţesut prea mult mister inutil în jurul ambiguităţii făţişe din *O coardă prea întinsă*“, afirmă un critic care consideră că mărturisirile guvernantei sînt în general pline de bun simţ [1]. Afirmaţiile lui James însuşi în legătură cu guvernanta sugerează că şi el ar considera controversa în privinţa ei inutilă. „Desigur, trebuia să recurg, în legătură cu tînăra mea, la o linie fermă“, îi scria el lui H. G. Wells. „Lucrurile groteşti pe care trebuia s-o determin să le descrie, şi psihologia infantilă pe care trebuia s-o observe şi s-o prezinte, constituiau, pentru mine cel puţin, o sarcină dificilă, în care se impuneau stringent o luciditate şi o logică riguroasă şi circumscrierea efectului. Astfel am fost obligat să elimin complicaţiile subiective venind din partea ei — nuanțe verbale etc — şi s-o fac să rămînă impersonală cu excepţia unui accent abia vizibil şi indispensabil de corectitudine, fermitate şi curaj — fără de care nu şi-ar fi putut obţine datele“ [2]. Într-o notă din jurnal afirmă: „Povestea trebuie să fie spusă — într-un mod evident acceptabil — de un spectator sau un observator din afară“ [3]. În Prefaţă susține acelaşi punct de vedere. „Nu e puţin lucru pentru un perso-

naj, în aceste condiţii, o tînără persoană, care a fost, aşa cum declară, „educată în particular“ să fie capabilă de o mărturie verosimilă în legătură cu lucruri atît de stranii. Ea are „autoritate“, ceea ce înseamnă că i-am acordat foarte mult, şi n-aş fi putut realiza atît de mult dacă aş fi încercat cu stîngăcie să fac şi mai mult“ [4]. „Luciditatea absolută“ şi „circumscrierea efectului“; nici un fel de „complicaţii subiective“ sau „nuanţări verbale“, „un observator exterior“, „impersonal“, cu „autoritate“, făcînd o mărturie „verosimilă“ — desigur intenţiile lui James sînt evidente: el încearcă să realizeze unul dintre reflectorii lucizi — şi bineînţeles nu *prea lucid*. Conştiinţa ei trebuie să fie ca cea a tuturor observatorilor lui James, suficient de „înceţoşată, credulă, uluită, angoasată, agitată şi supusă greşelii“ pentru a putea fi legată de „vulnerabilitatea general umană“, pentru a fi „cu totul firească“ şi în acelaşi timp „un mediu suficient de limpede pentru a reprezenta un întreg“ [5]. Ca şi eroul din *Prinţesa Casamassima*, ea trebuie „să simtă îndeajuns şi să ştie îndeajuns“ pentru realizarea „valorii dramatice maxime fără să simtă şi să ştie prea mult“ — *prea mult* referindu-se, desigur, la tot ce ar putea să distrugă „veridicitatea minimă“ (p. 69).

Toate acestea par să confirme părerile unor critici ai lui James, după care acesta „ar fi urmărit să fie explicit şi niciodată obscur — de parcă s-ar fi adresat unor copii“ [6] după care „indiciul ar fi ferm menţinut la James de-a lungul pasajelor celor mai întunecate şi mai întortocheate ale labirintului“, iar „bănuiala de nesiguranţă în punerea «accentului moral» ... dispare complet“ dacă cititorul este suficient de „alert“ pentru a recunoaşte că „nu James“ este cel care demonstrează un accent moral nesigur „ci personajele sale“ [7].

Rămîne un fapt că efectele acestei povestiri asupra cititorilor lui James sînt departe de a fi clare. Pe de o parte, mulţi găsesc guvernanta nedemnă de încredere — negînd pînă şi realitatea stafiilor ale căror acţiuni nefaste ni le relatează“... „Tînăra guvernantă care relatează povestea este un caz nevrotic de represiune sexuală iar stafiile nu sînt stafii adevărate ci doar halucinaţiile ei“. „Din momentul în care ţi s-a oferit această sugestie ... te întrebi cum de nu te-ai gîndit de la început la asta. Există totuşi un motiv

serios în faptul că James nu se pronunţă nicăieri în mod neechivoc: aproape totul de la început pînă la sfîrşit poate fi interpretat la fel de bine în ambele sensuri". Aşa face Edmund Wilson şi i s-au alăturat mulţi alţii. „Guvernanta... îi supune pe Flora şi pe Miles — la toate divagaţiile unei minţi din ce în ce mai detracate, pînă cînd Flora literalmente terorizată ajunge să delireze în urma unei febre cerebrale, iar Miles mai solicitat decît Flora ajunge să fie îngrozit de moarte". Sînt mînaţi „spre distrugere de forţa canibalismului emoţional al guvernantei". Pe de altă parte, de la început există mulţi cititori care asemeni lui Rebecca West, ar crede-o pe „onorabila şi neînfricata doamnă" pe cuvînt. Între aceste grupuri, ca în toate controversele, sînt cei care găsesc raţiuni să recurgă la compromis; Leon Edel este de acord că spiritele sînt reale dar afirmă că „oricine doreşte să o considere pe guvernantă ca pe un «caz psihologic» are suficiente date pentru a ajunge la diagnosticul că are mintea tulburată" [9].

Aş putea începe prin a mărturisi — fără tragere de inimă, de vreme ce fascinaţia o exercită cealaltă tabără — că pentru mine intenţiile conştiente ale lui James sînt realizate pe deplin: spiritele sînt reale, guvernanta vede într-adevăr ceea ce spune că vede. Ceea ce vede o tulbură — după cum e şi firesc. Este naivă, inocentă, umană, hotărît *inconscientă* în legătură cu o seamă de lucruri de care s-ar cuveni să-şi dea seama; nu este o întruchipare a înţelepciunii, şi nici măcar a integrităţii. Dar se comportă relativ tot atît de bine după cum în anumite limite ne-am putea aştepta să ne comportăm şi noi în împrejurări la fel de insuportabile.

Nu are rost să repetăm aici toate probele. Cele mai multe afirmaţii care mi se par convingătoare au fost făcute de Robert Liddell încă din 1947 iar Alexander E. Jones a rezumat recent cu o claritate admirabilă întreaga dispută [9]. S-ar putea crede că aceste argumente solide ar putea să determine pe toată lumea să treacă în tabăra cititorilor „nealambicaţi": Joseph Warren Beach, Carl şi Mark Van Doren, F.O. Matthiessen, Kenneth Murdock, Elmer Stoll, Philip Rahv, Oliver Evans, Glenn Reed, Robert B. Heilman, Eduard Wagenknecht, Katherine Anne Porter, Allen Tate,

F.R. Leavis și așa mai departe. Cum am putea să explicăm totuși persistența teoriei halucinației?

Tentația firească este de a ataca dușmanii sărmanei guvernante, relevînd lipsa lor de logică, suprimarea deliberată a probelor pertinente, și indiferența senină față de inconsecvențele grosolane din propria lor tabără. (Este greu să parcurgi lucrurile scrise despre această povestire fără să dorești o dovadă mai mare de respect față de criteriile demonstrației). Dar nu mă îndoiesc că cei pe care i-aș acuza de freudism galopant vor avea epitete gata pregătite cu care să descrie interpretarea mea textuală apelînd la pudoarea mea exagerată, la lipsa mea de subtilitate, sau la devotamentul meu încorsetat față de metodele critice tradiționale, lipsite de imaginație.

Dacă nu am avea decît această unică controversă, am putea evita comedia unor astfel de acuzații reciproce unindu-ne forțele și atacîndu-l pe James pentru incompetență și lipsă de corectitudine.

Este evident că dacă ar fi vrut ar fi putut să prezinte lucrurile mai clar. „Există cîteva întrebări esențiale" spune Marius Bewley într-o stare de spirit prin care fără îndoială la un moment dat am trecut cu toții, „la care pur și simplu nu se poate răspunde fără să acordăm noveletei *O coardă prea întinsă* acel gen de atenție de care o operă de artă n-ar trebuie să aibă nevoie. Și cu toate acestea întrebările nu sînt fără temei dacă considerăm că o operă de artă posedă și o valoare morală" [10].

Dar cazul noveletei *O coardă prea întinsă* nu este izolat. Dacă afirmația lui Bewley este adevărată, atunci ea se aplică la fel de bine romanului *Izvorul Sacru* ca și multor altor povestiri de James. Dezacordul care se dezvăluie ori de cîte ori cineva compară părerile a doi sau trei critici asupra oricăreia dintre povestiri este un adevărat scandal [11]. Și nu ne putem opri la James. Sute de opere moderne pun cititorul exact în fața aceluiași gen de probleme ca și cele din *O coardă prea întinsă.* Deși s-ar putea ca cele mai multe controverse potențiale să nu se fi actualizat niciodată, guvernanta este doar unul din mulțimea de naratori cu totul necreditabili care i-a incitat pe cititori să se angajeze în polemici publice. Într-o astfel de situație mai are sens să spunem:

„Ici a luat-o razna cititorul, colo autorul?“ Pescuim cu *toţii* în aceleaşi ape tulburi. Mai degrabă decît să ne alăturăm corului de învinuiri împotriva „cititorului neghiob“ sau a „autorului obscur înadins“, am fi mai cîştigaţi dacă am încerca să înţelegem, în următoarele două capitole, de ce ambiguitatea neintenţionată a efectelor apare atît de frecvent în romanul de după James.

DIFICULTĂŢILE LEGATE DE IRONIE ÎN LITERATURA MAI VECHE

Tulburarea distanţei n-a fost apanajul romanului modern. În toate timpurile şi în genuri diferite întîlnim vorbitori care cîştigă încrederea cînd ar trebui să fie suspectaţi, sau care provoacă disputa criticilor în legătură cu gradul exact de credit care li se mai poate face. În dramă (Este oare nemernicul întotdeauna demn de încredere atunci cînd îşi rosteşte solilocul?) în satiră (Care este locul deţinut de Rabelais în propria operă?), în proza comică (Oare Sterne face haz de naratorul său în *O călătorie sentimentală*?), în monologul dramatic (Care este atitudinea exactă a lui Browning faţă de numeroşii săi purtători de cuvînt nelegiuiţi sau neghiobi?) [12] — pe scurt, oriunde nu a existat judecata explicită s-au ivit dificultăţi de ordin critic precum şi cîteva extraordinare satisfacţii.

Dacă trebuie să stabilim specificul dificultăţilor legate de romanul modern, ar trebui să lămurim cauzele dificultăţilor anterioare în stabilirea distanţei.

Lipsa unei prevederi eficiente privitor la prezenţa ironiei — Înainte de perioada modernă ironia cea mai reuşită era semnalată clar într-o formă sau alta, prin faptul că vorbitorul nu prezenta încredere. În *Istoria adevărată* a lui Lucian, de exemplu (aproximativ 170 e.n.), naratorul se prezintă ca un mincinos asemeni altor istorici: „Cînd întîlnesc un scriitor de genul acesta, nu mă supără prea mult că minte; convenţia este mult prea bine încetăţenită pentru asta... Nu văd ce motiv aş avea să renunţ la dreptul de a-mi exersa acea libertate inventivă de care se bucură alţii; şi neavînd de relatat nici un adevăr, dintr-o existenţă nespus de banală, recurg la minciuni — dar o minciună de un soi mai consec-

vent; căci acum voi face singura afirmaţie adevărată la care vă puteţi aştepta — că sînt un mincinos“ [13]. Deşi o atare prevenire nu garantează că ironiile vor fi uşor de descifrat, cel puţin asigură că cititorul se va angaja pe direcţia bună.

Desigur, prevenirea nu trebuie să fie neapărat o afirmaţie directă. Orice discordanţă grotescă între cuvinte sau între cuvinte şi fapte poate fi la fel de eficace. Deşi am putea fi induşi în eroare de începutul lui *Jonathan Wild*, de exemplu, confuzia nu va stărui prea mult.

> După cum e necesar ca toate evenimentele însemnate şi uluitoare, a căror urzeală este aranjată, condusă şi desăvîrşită de forţa supremă a măiestriei şi născocirii omeneşti, să fie produse de bărbaţi aleşi şi vestiţi, tot astfel vieţile lor pot fi descrise respectînd dreptatea şi adevărul drept chintesenţa istoriei. Cînd acestea sînt relatate de scriitori dibaci, nu numai că sîntem plăcut impresionaţi, dar şi instruiţi cît se poate de util; căci, pe lîngă că ajungem astfel la o cunoaştere desăvîrşită a naturii umane în general; a resorturilor sale secrete, ale meandrelor sale felurite şi a labirintelor sale uluitoare; avem în faţa ochilor exemple vii de ceea ce este plăcut sau detestabil, demn de admiraţie sau dezgust, şi deci sîntem învăţaţi într-un mod cu mult mai eficient decît apelînd la precepte, ceea ce trebuie să imităm fără şovăire sau ceea ce trebuie să evităm cu grijă.

Pînă la acest punct nu există nici un motiv absolut de a pune la îndoliată creditabilitatea naratorului lui Fielding. Nu este greu să ne închipuim un autor vorbind în felul acesta. Şi nu ne pierdem iluziile cu totul pînă la paragraful al cincilea.

> Înainte de a pătrunde în această mare operă trebuie să încercăm să înlăturăm anumite concepţii greşite pe care le-a căpătat omenirea, datorită lipsei de sinceritate a scriitorilor: căci aceştia, de teamă să contrazică doctrinele învechite şi absurde ale unei tagme de ciraci săraci cu duhul, numiţi, în batjocură, înţelepţi şi filozofi, au încercat, cît au putut, să confunde ideile de măreţie

> şi bunătate; cînd, de fapt, nu există pe lume două lucruri mai deosebite, căci mărirea constă în a pricinui tot soiul de rele oamenilor, iar bunătatea în a le înlătura.

Cu acest pasaj, îndoielile vagi pe care le-am putut avea datorită stilului bombastic din primul paragraf devin certitudini. Dacă nu sîntem dispuşi, fără ironie, să-i îngăduim să separe mărirea de bunătate, dacă nu gîndim împreună cu naratorul, că un om care „aduce tot soiul de rele oamenilor" este într-adevăr mare în acest fel, sîntem nevoiţi să ne strecurăm dincolo de convingerile explicite ale naratorului spre convingerile implicite ale autorului. Spre sfîrşitul capitolului, nimeni nu poate crede că autorul însuşi consideră bunătatea într-un om mare ca „ceva meschin şi imperfect" sau ca şi naratorul că doreşte ca cititorul „să contribuie cu noi la decernarea" titlului de „Cel Mare" lui Jonathan Wild.

Fără astfel de repere sigure, ironia a produs întotdeauna încurcături, şi nu există raţiune aprioricā pentru a considera că greşeala aparţine cititorului. Putem fi înclinaţi să rîdem de prostia Torilor care au fost traşi pe sfoară de Defoe în persoana lui Tory, în timp ce acesta pleda pentru exterminare în pamfletul „The Shortest Way with the Dissenters" (1702). Dar de vreme ce Defoe ne dă o întruchipare realistă, fără să ne ofere mijloacele de a-l demasca, nu este atît de surprinzător că nici unul din primii săi cititori „nu şi-au imaginat că pamfletul putea fi scris de un Whig" [14]. Un cititor inteligent, fie mare prelat sau disident, ar putea cu uşurinţă citi pînă la capăt fără ca vreun cuvînt să-i trezească o urmă de îndoială, deoarece falsul Tory al lui Defoe nu prezintă nici un argument care să nu fi fost lansat de un Tory fanatic din realitate. Un cercetător atent al polemicii va recunoaşte desigur chiar de la prima lectură că argumentele sînt specioase; dar acelaşi lucru se poate spune şi despre argumentele multor polemici serioase. Calea dialectică pe care vorbitorul lui Defoe ajunge la concluzia că generozitatea adevărată impune exterminarea disidenţilor este la urma urmei asemănătoare ca formă cu bună parte din retorica fanatică: „Este o Cruzime să ucizi un Şarpe sau o Broască cu Sînge rece dar Veninul lor face ca distrugerea acestor Făpturi, să fie un act de Generozitate pentru Vecinii noştri, nu din cauza

vreunui Rău pricinuit, ci pentru a-l preîntîmpina; nu pentru Răul pe care l-au făcut ci pentru Răul pe care l-ar putea face. Moise era un Om blînd şi iertător, şi totuşi cu cîtă Furie s-a năpustit în Tabără tăind Beregata a Treizeci şi trei de mii de Izraeliţi dragi de-ai săi, care căzuseră în Idolatrie; care era sensul: era o binecuvîntare pentru ceilalţi de a face din aceştia Pilde, pentru a preîntîmpina distrugerea întregii Oşti“[15].

Pentru noi, cei care ştim toată istoria pamfletului, semnele intenţiilor lui Defoe pot părea evidente. Cum de-au putut contemporanii săi să nu recunoască absurditatea argumentului? Dacă însă comparăm întruchiparea magistrală a lui Defoe cu satira mai elaborată a lui Swift din „O propunere modestă“ vom vedea că argumentul în favoarea cruzimii în masă la Defoe este foarte diferit de propunerea asemănător de crudă din Swift. Cruzimea pentru care pledează Tory din pamfletul lui Defoe în numele Îndurării, nu este nici nemaiauzită, nici de necrezut, nici cu totul în afara experienţei umane; după cum ştiau toţi cititorii săi, ereticii fuseseră exterminaţi şi înainte şi aveau să mai fie. Astfel argumentul care pentru fiecare disident trebuie să fi părut la fel de revoltător şi straniu ca şi argumentul lui Swift în favoarea canibalismului cu copii nu era de necrezut nici chiar pentru disidenţi, dimpotrivă, era înfricoşător şi astfel, în cazul lor, ironia eşua. Pentru membrii grupării Tory, pe de altă parte, trebuie să fi fost înfricoşător şi înveselitor în acelaşi timp; chiar şi unor *tory* moderaţi nu li s-ar fi părut imposibil la prima lectură, ca un *tory* extremist să argumenteze în acest fel.

Ceea ce induce şi mai mult în eroare este că apelurile la fapte, dacă le putem numi astfel, nu reprezintă în nici un caz minciuni făţişe. El îi acuză pe disidenţi de cruzime, nesăbuinţă şi nedreptate. Cei mai mulţi disidenţi trebuie să fi bănuit că acuzaţia era parţial adevărată. Astfel argumentul „Nu, Domnilor, Vremea Îndurării a trecut, Ziua de Graţie nu se mai întoarce, ar fi trebuit să vă îndeletniciţi cu lucruri Paşnice, Moderate şi Generoase, dacă aşteptaţi aceleaşi lucruri pentru voi“ (p. 3), este în context perfect motivat, şi spre deosebire de argumentele „sănătoase“ cu care Swift îşi începe „Propunerea modestă“ nu duce, pe măsură ce

pamfletul se dezvoltă, la argumente evident absurde pentru ființele raționale din ambele tabere.

În sfîrșit, nu există în pamflet nici o afirmație care reflectînd un program pozitiv, și citită cum se cuvine, să dezvăluie adevărata poziție a autorului. Chiar după ce am fost avertizați asupra prezenței ironiei, nu putem afla doar din pamflet care este poziția lui Defoe. Comparați această metodă cu afirmația răsturnată a convingerilor lui Swift în finalul „Unei propuneri modeste“: „Și să nu care cumva să-mi vorbească cineva de alte Expediente: de a-i impune pe Absenteiști cu o taxă de cinci Șilingi la Lira sterlină sau de-a nu folosi nici Țesături nici Mobilă decît cele de Proveniență și Manufactură autohtonă; — de a respinge categoric...“ lista adevăratelor propuneri ale lui Swift, respinse de vorbitorul său, continua în caractere cursive pe jumătate de pagină. Nu există nimic de acest fel la Defoe. Dacă i-am citi nepreveniți pamfletul cu totala sa consecvență a tonului și sinceritate a intenției apărînd la fiecare pagină, am putea lesne să facem greșeala comisă de contemporanii lui Defoe.

Ceea ce apare însă ciudat la comparația cu Swift este, în termenii consecvenței realiste, faptul că metoda lui Defoe pare să fie cea mai bună. El menține o întruchipare realistă și dramatică de la început pînă la sfîrșit și nu se dedă la ochiadele cu subînțeles sau la ghionturile lui Swift. Dacă judecăm după criterii abstracte de ton și distanță, lucrarea lui Defoe este mai bună. Este cu siguranță mai semnificativă ca precursoare a prozei moderne [16]. Dar dacă vrem, cum cred că s-ar cuveni, să judecăm realizarea intențiilor așa cum se dezvăluie acestea în structura de ansamblu, opera lui Swift este superioară în dorința pe care o manifestă, de a sacrifica consecvența, forței satirice [17].

Complexitate maximă, subtilitate sau caracterul exclusiv al standardelor ce trebuie deduse — Chiar și atunci cînd cititorul este corect avertizat, va fi întotdeauna în dificultate dacă standardele neformulate nu sînt suficient de simple sau de general acceptate. Controversa în legătură cu poziția lui Swift în cartea a patra din *Călătoriile lui Gulliver* pare să fie la fel de vie astăzi ca oricînd — nu fiindcă Swift ar fi lăsat vreo îndoială în legătură cu prezența ironiei, ci fiindcă este foarte greu de știut distanța exactă care-l desparte pe

Swift de Gulliver și care din entuziasmele călătorului pentru *Houyhnhnmi* este excesiv. Oricare ar fi fost ținta satirică a lui Swift, nu este nici suficient de obișnuită, nici suficient de simplă pentru a fi ușor de descifrat. Este de acord cu Gulliver că „acești nobili *Houyhnhnmi* sînt înzestrați de la natură cu o înclinație generală pentru toate virtuțile“ (cap. VIII), sau în spatele lui Gulliver, Swift atacă „absurdele creaturi“ care, în raționalismul lor rece, „reprezintă supoziția deistă potrivit căreia omenirea nu are nevoie de virtuțile specific creștine“? [18] După cum afirmă profesorul Sherburn, este puțin probabil „că va exista vreodată un acord unanim cu privire la ce face Swift în... a patra călătorie a lui Gulliver (p. 92). În afară de faptul dacă nu cumva s-au pierdut definitiv anumite indicii privitoare la sensuri clare contemporanilor lui Swift, sîntem obligați să conchidem fie că standardele lui Swift sînt prea complexe fie că raporturile lor cu opiniile lui Gulliver sînt prea complicate.

Chiar dacă conchidem că în a patra carte s-a urmărit anume un oarecare grad de ermetism, putem desigur să ne încredințăm modei actuale și mai degrabă să-l lăudăm pe Swift pentru ambiguitățile sale decît să-l condamnăm pentru caracterul precar al finalizărilor. Dar de oricare parte ne-am situa trebuie să înțelegem limpede că ambiguitatea pe care-o acceptăm va fi plătită printr-o pierdere a forței satirice. Numai în ipoteza că nu sîntem pe delin convinși de faptul că Swift prețuia subtilitățile și ambiguitățile mai mult decît eficiența transmiterii unui mesaj mai simplu, trebuie să avem în vedere posibilitatea că cineva — fie autorul, fie cititorul — a luat-o razna.

Din fericire argumentul meu în acest caz nu se sprijină pe evaluarea unui defect: ori de cîte ori un autor impersonal ne cere să deducem diferențe subtile între propriile sale standarde și cele ale naratorului, este de așteptat să avem dificultăți.

Fără îndoială că ne izbim de o asemenea dificultate în *Moll Flanders*. Trebuie să fie într-adevăr inteligent cititorul care ar putea să aprecieze în ce măsură purtarea lui Moll este judecată conștient și condamnată de Defoe. Ian Watt, unul din cei mai competenți comentatori, întîlnește numeroase pasaje în care nu poate să hotărască dacă judecata cititoru-

lui se îndreaptă doar împotriva lui Moll sau şi a lui Defoe. Moll îi spune amantului ei de exemplu, că nu l-ar înşela niciodată deliberat şi adaugă: „Nimic nu m-a răscolit mai adînc în viaţă decît această despărţire. I-am reproşat de sute de ori în gînd că m-a părăsit, căci l-a-ş fi urmat în lumea largă chiar dacă ar fi fost să cerşesc. Mi-am pipăit buzunarul şi am descoperit o guinee, ceasul lui de aur şi două inele mici“[19]. Oare Defoe urmăreşte prin această frază finală auto-trădarea inconştientă a lui Moll, aşa cum sînt înclinat să cred, sau se trădează mai degrabă pe sine? Acelaşi Watt conchide că, deşi Defoe *dezvăluie* sofisticăriile lui Moll care ascund dubla ei profesiune de credinţă faţă de amantul ei şi faţă de instinctul ei economic de apărare, „nu se poate spune la drept vorbind că le zugrăveşte“, deoarece el însuşi este victima lor; „în consecinţă *Moll Flanders* este fără îndoială un obiect ironic, dar nu şi o operă ironică“ (p.130). Oricine poate găsi cîteva exemple de ironie intenţionată în roman; oricine poate găsi momente în care Defoe pare să se predea. Dar există o parte însemnată din comportarea lui Moll unde cei mai mulţi dintre noi ar fi puşi în încurcătură să hotărască dacă inconsecvenţele care ne amuză au fost premeditate de autor.

Cititorul care nu este tulburat de astfel de probleme poate oricînd să susţină că părerea sa despre carte nu depinde de controlul artistului asupra ironiei. Dar pentru cei mai mulţi dintre noi problema rămîne importantă: dacă ne trezim rîzînd de autor cum rîdem şi de personajele sale, părerea noastră despre carte ca operă de artă va avea de suferit. În orice caz, fie că citim *Moll Flanders* în maniera lui Watt fie că ne alăturăm celor care văd în Defoe un mare ironist, este clar că punctul de vedere al lui Moll ne-a creat dificultăţi pe care Defoe nu le-ar fi putut avea în vedere; calitatea care determină interesul pe care-l avem pentru carte depinde de decizii pe care chiar acum, cu mai bine de două sute de ani după scrierea cărţii, nu le putem lua deloc în deplină siguranţă.

Realism psihologic pregnant — Am văzut deja, în special în *Emma*, cît de mult ne blochează capacitatea de judecată o viziune intimă prelungită asupra unui personaj. Una din dificultăţile în legătură cu *Moll Flanders* este că acest efect acţionează asupra noastră atenuîndu-ne judecata cu

privire la delictele sale cele mai grave, derutîndu-ne în acelaşi timp în privinţa scăpărilor sale minore. Trollope afirma că pînă şi un personaj atît de vicios ca protagonistul romanului lui Thackeray *Barry Lyndon* (1844) producea acest efect asupra sa. Ticălosul comic care ne relatează propria sa poveste se face vinovat de toate meschinăriile posibile vătămînd cu bună ştiinţă pe toţi ceilalţi din carte; se lansează în cele mai bizare argumente pentru a se justifica şi, spre deosebire de Moll, moare fără remuşcări. Şi cu toate acestea, după cum spune Trollope, „povestea sa este astfel scrisă încît este aproape imposibil să nu nutreşti un soi de sentiment amical pentru el ... Cititorul este atît de antrenat de francheţa şi energia sa încît este aproape bucuros de izbînzile sale şi întristat atunci cînd este doborît“[20]. Şi nu numai Trollope a fost întristat; mulţi cititori au căzut în capcana vitalităţii retorice a lui Barry Lyndon. Erau tulburaţi de faptul că se trezeau găsind justificări nelegiurilor sale şi apoi îl învinuiau pe Thackery pentru imoralitatea sa[21]. Deci puşi în faţa unei realităţi mentale neîmblînzite, aduşi în contact direct cu ea, ei s-au pomenit asemenea lui Thackeray însuşi, „obsedaţi de acei netrebnici“[22].

Richardson era îndurerat de faptul că cititorii săi îl admirau chiar şi pe acel păcătos înrăit care era Lovelace, dar odată ce lui Lovelace i s-a dat o şansă să vorbească pentru sine, atît cît permite forma epistolară, este de aşteptat ca sentimentele noastre faţă de el, chiar în momentul în care ne temem cel mai mult pentru soarta Clarissei, să fie ambigui. Spre deosebire de reacţia noastră faţă de ticăloşii prezentaţi numai dinafară, sentimentul nostru în cest caz este o combinaţie între dezgustul firesc şi compasiunea firească: mizerabil cum e, este făcut din acelaşi aluat ca şi noi. Nu este de mirare că intenţiile lui Richardson au fost adesea contracarate de acest efect. [23]

PROBLEMA DISTANŢEI ÎN: *PORTRET AL ARTISTULUI*

Toată lumea este de acord că fiecare din aceste trei surse de dificultate este prezentă în unele romane moderne adesea în forme mult mai disimulate decît cele întîlnite în operele anterioare. Fiecare în parte poate stîrni dificultăţi. Şi în

unele romane moderne toate cele trei surse coexistă. Nu avem nici un avertisment, fie explicit fie sub forma unei nepotriviri grosolane între vorbă şi faptă; relaţia între naratorul ironic şi standardele autorului este extrem de complexă, şi standardele însăşi sînt subtile şi personale; vitalitatea spirituală a naratorului domină scena şi ne cucereşte simpatia.

În ultima din aceste trei surse proza modernă a mers mai departe decît orice s-a încercat înainte de Flaubert. „Apologia" implicită făcută de Jane Austen Emmei spunea de fapt: „viziunea Emmei este şi a voastră; iertaţi-o deci". Dar autorii moderni au învăţat să furnizeze această apologie într-o formă mult mai evidentă. Sondările profunde realizate de perspectivele interioare moderne, variatele fluxuri ale conştiinţei care se străduiesc să ofere cititorului sentimentul gîndirii şi senzaţiei vii, sînt capabile să ne anihileze posibilitatea de a face judecăţi care să nu fie împărtăşite de naratorul sau reflectorul însuşi.

Dacă un născocitor dibaci de dileme s-ar fi hotărît să ne creeze cele mai mari dificultăţi n-ar fi putut izbuti mai bine decît s-a izbutit în unele opere moderne în care efectul implicării profunde este combinat cu cerinţa implicită de a ne menţine capacitatea judecăţii ironice. Dificultatea cu *Moll Flanders* — ni l-am putea închipui pe un asemenea geniu al confuziei spunîndu-şi — rezidă în faptul că diferenţele evidente între eroină şi autor oferă prea multe indicii. Să scriem atunci o carte care să pară a fi autobiografia autorului folosindu-ne de numeroase detalii din viaţa şi opiniile sale. Dar nu ne putem declara satisfăcuţi cu problemele morale care constituie, la urma urmei, un subiect minor de dispută în raport cu problemele intelectuale şi estetice. Să recurgem atunci la judecata precisă a cititorului în cazul unui sistem de opinii şi acţiuni foarte elaborate în care eroul are uneori dreptate, alteori este oarecum vinovat, iar alteori o ia razna în mod cu totul absurd. Şi ca să fim siguri că aceste lucruri nu sînt prea evidente, să-l legăm pe cititor atît de strîns de conştiinţa protagonistului dirijat ambiguu, încît nimic să nu-i umbrească plăcerea de a deduce gradele precise, deşi variabile, ale distanţei care operează în diferite puncte pe parcursul cărţii. Putem să fim siguri că unii cititori vor considera cartea ca

fiind strict autobiografică; alţii vor rătăci foarte rău ignorînd ironiile intenţionate şi descoperind ironii inexistente. Dar pentru cititorul aparte care-şi poate croi drum prin această junglă, plăcerea va fi într-adevăr extrem de mare.

Uriaşul cu care trebuie să ne măsurăm aici este evident Joyce. Cu excepţia unor izbucniri întîmplătoare de bravadă, nimeni nu a susţinut cu adevărat vreodată că Joyce este limpede. În toate dezlegările schematice şi în ghidurile şcolare se afirmă deschis că lucrările sale de maturitate *Ulise* şi *Veghea lui Finnegan* nu pot fi citite; pot fi doar studiate. Joyce însuşi îşi explicita în permanenţă operele şi este clar că nu vedea nimic rău în faptul că nu puteau fi considerate ca fiind perfect autonome. Problemele cititorului sînt luate în considerare, dacă acest fapt se petrece vreodată, de o retorică derivînd din afara operei.

Dar dificultăţile provocate de problema distanţării, care sînt pertinente aici, nu pot fi înlăturate printr-un simplu studiu. Aluziile obscure pot fi elucidate, configuraţiile tematice şi imagistice pot fi reconstituite; de-a lungul anilor s-a acumulat multă erudiţie şi în ceea ce priveşte o parte din ea s-a obţinut chiar un oarecare grad de consens. Dar în ceea ce priveşte problemele fundamentale, dezlegările schematice şi ghidurile ne sînt de prea puţin folos căci din nefericire nu cad de acord fiind chiar contradictorii. Este foarte bine să ştim că în *Ulise* Stephen îl reprezintă într-un fel pe Telemah şi Bloom pe tatăl său rătăcitor, Ulise. Dar ar fi la fel de util să ştim dacă opera este comică, patetică sau tragică, sau dacă este o combinaţie acolo unde aceste elemente se întrepătrund. Pot oare doi cititori să afirme că au citit aceeaşi carte dacă unul crede că aceasta se încheie constructiv şi celălalt vede finalul ca fiind pesimist? Nu este o explicaţie serioasă să spunem că Joyce a izbutit să imite viaţa atît de bine încît cărţile sale sînt total ambigui ca viaţa însăşi, complet deschise oricărei interpretări oferite de cititori. Chiar şi William Empson, acel profet vizionar şi poate prea ingenios al ambiguităţii, se descoperă incapabil de a fi total îngăduitor faţă de interpretările contradictorii. Într-un eseu lung şi ciudat, argumentînd că mişcarea fundamentală în *Ulise* tinde către un final favorabil în care soţii, Bloom şi Stephen sînt reuniţi, el admite că există dificultăţi şi că acestea se nasc din însăşi

genul de carte care este: „nu numai că refuză să-ţi spună sfîrşitul povestirii dar refuză să-ţi spună şi ceea ce autorul consideră că ar fi fost un final potrivit pentru poveste". Şi aproape în acelaşi timp Empson poate să scrie de parcă i-ar considera pe criticii anteriori vinovaţi de faptul că nu au ajuns la aceleaşi deducţii ca şi *el*. „Fiindcă veni vorba, nu-i pot suporta pe criticii care afirmă că este imposibil să spui dacă Joyce intenţionează ca un efect literar să fie ironic sau nu; dacă nu ştiu că această porţiune nu este amuzantă, ar trebui s-o ştie"[24]. Bine, dar de ce ar trebui să ştie? Cine să mediteze între Empson şi cei pe care-i atacă sau între Lawrence Thompson, în interpretarea pe care o dă cărţii ca fiind o comedie, şi acei critici cu care „se află în mod evident în discordie", Stuart Gilbert, Edmund Wilson, Harry Levin, David Daiches şi T.S. Eliot, fiecare din ei închipuindu-şi după cum afirmă el, că „modalitatea artistică a lui Joyce este esenţialmente non-comică, sau că în *Ulise* comedia este mai degrabă un efect decît o cauză"[25].

Oare n-are nici o importanţă dacă rîdem sau nu? Oare putem apăra cartea ca fiind asemenea vieţii însăşi un amalgam realist, dacă nu putem să afirmăm cu oarecare exactitate care sînt ingredientele ce au fost puse laolaltă?

Decît să continuăm cu asemenea întrebări generale privitor la dificultatea certă a operelor sale de maturitate, ar fi mult mai util să examinăm îndeaproape acea operă timpurie pentru care nici o dezlegare schematică nu a fost socotită necesară. *Portret al artistului în tinereţe* (1916). Pînă acum toată lumea a căzut de acord că este o capodoperă a modalităţii moderne. Poate că putem s-o acceptăm ca atare — s-o acceptăm într-adevăr ca pe o operă indiscutabil mare din orice perspectivă am privi-o — şi totuşi să ne simţim îndreptăţiţi să punem cîteva întrebări ireverenţioase.

Structura acestei opere „fără autor" reprezintă dezvoltarea unui băiat sensibil pînă la prima vîrstă a maturităţii. Treptele în dezvoltarea sa sînt construite, evident, cu multă atenţie. Fiecare din cele patru secţiuni încheie o perioadă din viaţa lui Stephen cu, ceea ce Joyce numeşte într-o versiune anterioară o epifanie: revelaţia specială a realităţii interioare a unei experienţe însoţită de un mare entuziasm ca într-o experienţă mistico-religioasă. Fiecare epifanie este ur-

mată de începutul unui nou capitol pe un ton foarte prozaic și chiar deprimant. Este vorba aici evident de o atentă pregătire structurală — dar în ce scop? Pentru o transformare sau doar pentru o reluare ciclică? Este oare exaltarea finală o eliberare de calitatea deprimantă a vieții irlandeze care i-a umbrit primele experiențe? Sau este oare a cincea întoarcere într-un ciclu fără sfîrșit? Și în oricare dintre situații trebuie să-l vedem întotdeauna pe Stephen cu aceeași seriozitate sumbră cu care se vede el însuși? Oare se îndreaptă evoluția sa spre o maturitate artistică? Să considerăm faptul că tînărul se exilează din Irlanda „ca să întîlnească pentru a milioana oară realitatea experienței și să modeleze în «vatra» sufletului său «conștiința latentă» a rasei sale; trebuie să considerăm aceasta, așa cum face Harry Levin, ca pe un portret cu totul serios al artistului Dedalus rugîndu-se patronului său Daedalus, ca să-l apere „de orice rău acum și în vecii vecilor?"[26] Sau poate stilul bombastic indică, așa cum ne spune Mark Schorer, faptul că Joyce sugera că tînărul Icar zboară prea aproape de soare, în vreme ce „relaxarea lirică excesivă" a stilului final al lui Stephen punctează „natura iluzorie a ambiției sale"?[27] Tînărul se vede pe sine și zborul său cu solemnitate încordată. Să procedăm și noi la fel?

Spre a vedea mai clar dificultățile să examinăm trei episoade cruciale aparținînd toate trei secțiunii finale: repudierea vocației preoțești, expunerea a ceea ce crede că este estetica tomistă și compunerea unui poem.

Este oare repudierea vocației preoțești un triumf, o tragedie sau doar o comedie a erorilor? Cei mai mulți cititori, chiar și cei care urmează noua direcție citindu-l pe Stephen în mod ironic, par să fi interpretat pasajul ca pe un triumf: artistul s-a eliberat de unul din lanțurile care-l țintuiau. Pentru Caroline Gordon aceasta este o gravă eroare de interpretare. „Îmi face impresia că *Portretul* lui Joyce a fost greșit interpretat de o întreagă generație". Ea vede această repudiere ca „imaginea unui suflet damnat veșnic aflat în momentul presimțirii și al intuirii propriei sale damnări", și citează ca probă căderea lui Icar și afirmația lui Stephen în discuția cu Cranly că nu-i este teamă să facă o greșeală, „chiar o mare greșală, o greșală vitală și poate eternă"[28]. În sfîr-

şit, ce *Portret* să alegem, cel al sufletului artistului zbătîndu-se cu succes către libertatea necesară, sau cel al copilului lui Dumnezeu alegînd ca Lucifer propria sa damnare? Nu pot exista două cărţi mai diferite decît cele pe care le imaginăm aici. S-ar putea să existe un miez destul de substanţial a ceea ce este pur şi simplu interesant, care să salveze cartea ca pe o mare operă a sensibilităţii, dar dacă nu vrem să eşuăm în confuzie şi relativism obscur nu putem să credem că este în *acelaşi timp* un portret al condamnatului eliberat şi un portret al sufletului care singur se oferă înlănţuirii.

Criticii au avut şi mai multe dificultăţi cu teoria estetică a lui Stephen derivată după cîte se pare din Aquino. Este oare cartea însăşi aşa cum ne spune Grant Redford[29], „o obiectivare a unei ipoteze artistice şi o metodă propusă de personajul principal" realizînd pentru Joyce „integritatea, armonia şi strălucirea" pe care le slăveşte Stephen în teoria sa? Sau este oare după cum spune William Noon un portret ironic al imaturităţii estetice a lui Stephen? Joyce dorea să delimiteze afirmaţiile lui Stephen, ne spune Noon, „atrăgîndu-ne atenţia asupra preocupărilor sale mai sofisticate" prin care se detaşază de estetica tomistă şi privind cum lui Stephen îi scapă esenţialul în goana sa după o naraţiune dramatică şi impersonală. „Comparaţia artistului cu Dumnezeul creaţiunii", luată „textual" de către mulţi critici reprezintă pentru acelaşi Noon „apogeul dezvoltării ironice de către Joyce a esteticii lui Dedalus"[30].

În sfîrşit, ce să spunem despre preţioasa vilanelă? Oare Joyce urmăreşte s-o luăm ca pe o dovadă serioasă a măiestriei lui Stephen, ca pe o dovadă a precocităţii sale autentice dar amuzant pretenţioase sau ca pe cu totul altceva?

Nu eşti sătulă de-nfierbîntări
De vraja serafimului căzut?
Lasă uitării zilele de fiori

În inima-i ochii-ţi stîrnit-au vîlvori
Iar cu voinţa-i te-ai jucat cum ai vrut
Nu eşti sătulă de-nfierbîntări?

Nimeni aproape nu s-a pronunţat public în legătură cu calitatea acestui poem. Trebuie oare să zîmbim sau să-l

compătimim pe Stephen pentru dorul său chinuit? Să ne minunăm de măiestria sa sau să rîdem malițios de sofisticăria sa? Sau să spunem doar „Ce intuiție remarcabilă asupra genului de poem pe care l-ar scrie un adolescent îndrăgostit, dacă ar avea înclinații artistice?“ Ni se spune că poemul „îl învăluia ca un nor strălucitor, îl învăluia precum apa cu un flux de viață: și ca un nor de abur sau ca apele care convergeau în spațiu adunînd literele lichide ale vorbirii; simboluri ale misterului îi izvorau din minte“. Reamintindu-ne formula lui Jean Paul Richter pentru ironia romantică, „băi fierbinți de sentiment urmate de dușuri reci și de ironie“, ne putem pune întrebarea: care robinet a fost deschis în acest caz? Să ne pierdem cunoștința — sau să rîdem?

Fără îndoială că unii critici vor spune că toate aceste întrebări sînt lipsite de sens. Vilanela nu trebuie judecată ci doar trăită; în cadrul operei de artă teoria estetică nu este nici adevărată nici falsă ci doar „fidelă“ operei de artă adică fidelă caracterului lui Stephen în acest moment. Pentru a citi literatura modernă cum se cuvine, trebuie să refuzăm să-i adresăm întrebări irelevante, trebuie să acceptăm „portretul“ și să nu ne mai întrebăm dacă personajul zugrăvit este bun sau rău, drept sau vinovat, după cum nu ne putem întreba dacă o femeie pictată de Picasso este morală sau imorală. „Faptele de orice fel, spune Gilbert, spirituale sau materiale, sublime sau ridicole constituie pentru artist valori echivalente“[31].

Acest răspuns, care poate fi salutar într-un anume stadiu al evoluției aprecierii artei moderne cît și al artei în general, devine din ce în ce mai puțin satisfăcător cu cît îl examinăm mai îndeaproape. Aceasta nu pare să fi fost în nici un caz atitudinea fundamentală a lui Joyce deși în această privință el a fost adesea derutant[32]. Crearea și gustarea artei nu poate fi niciodată o activitate complet neutră. Deși diferite opere de artă reclamă diferite tipuri de judecată pentru a fi gustate, poziția adoptată în capitolele 3, 4 și 5 rămîne valabilă: nici o operă, nici cea mai scurtă poezie lirică, nu poate fi scrisă într-o stare de totală neutralitate morală, intelectuală și estetică. Putem judeca greșit, putem judeca inconștient, dar nici măcar nu ne putem gîndi la carte fără să-i analizăm elementele, fără să le vedem într-o anumită configurație. Chiar

dacă am nega că succesiunea evenimentelor are o semnificaţie în sensul că ar fi cu adevărat serială, această negaţie ar fi ea însăşi o judecată asupra justeţei acţiunilor şi opiniilor lui Stephen din fiecare etapă: a hotărî că nu evoluează este în aceeaşi măsură o judecată asupra acţiunilor sale ca şi a hotărî că este din ce în ce mai matur. De fapt toată lumea citeşte cartea ca pe un tip de serie progresivă şi asta înseamnă că judecăm acţiunile şi opiniile succesive ca fiind mai mult sau mai puţin morale, sensibile şi intelectual mature decît cele cărora le urmează [33]. Dar asta nu înseamnă că cititorii catolici au dreptate sau că nu este necesar să ne hotărîm în această privinţă. Dacă am fi convinşi că problema atitudinii precise a lui Joyce asupra vocaţiei lui Stephen, a esteticii şi a vilanelei sale ar fi irelevante nu am mai avea prea multe motive de polemică în legătură cu ele. Cu toate acestea pot enumera într-o recentă bibliografie cel puţin 15 articole şi o carte întreagă care concentrează disputa asupra atitudinii lui Joyce în privinţa esteticii[34].

Asemeni multor critici moderni aş prefera să rezolv asemenea dispute folosind mai degrabă dovezi interne decît externe. Dar experţii înşişi îmi dau puţine speranţe de a găsi răspunsul celor trei probleme pe care le-am ridicat recitind încă o dată *Portretul.* Sînt cu toţii fericiţi cînd se pot agăţa de un comentariu infim sau de un document fragmentar ce ar putea să clarifice intenţiile lui Joyce[35]. Şi cine poate să-i acuze pentru asta?

Adevărul pare să fie că Joyce a manifestat întotdeauna o oarecare nehotărîre în legătură cu atitudinea sa faţă de Stephen. Oricine citeşte biografia excepţională a lui Ellmann, avînd în vedere această problemă, nu poate să nu fie şocat de numeroasele întorsături şi schimbări ale lui Joyce în timp ce lucra la diferitele versiuni. Desigur, nu este nimic cu totul aparte în acest lucru. Cei mai mulţi romancieri „autobiografi" întîmpină probabil dificultăţi în stabilirea gradului de eroism al eroilor lor. Dar explorările lui Joyce veneau într-un moment în care procedeele tradiţionale privind controlul distanţării erau repudiate, cînd doctrinele obiectivităţii pluteau în aer, şi cînd lumea tocmai lua în serios ideea că evocarea „realităţii" constituie un ţel suficient în artă; artistul nu avea nevoie să se preocupe de emiterea de judecăţi sau de specifi-

caţii privind reacţiile cititorului: aprobarea sau dezaprobarea, rîsul sau plînsul acestuia.

Pe de altă parte formele tradiţionale *specificaseră* prin însăşi structura lor un anume grad de claritate în legătură cu distanţarea. Dacă autorul se hotăra să scrie o comedie, de exemplu, el ştia că personajele sale trebuie să fie „plasate", cel puţin într-o oarecare măsură, la o anumită distanţă de standardele spectatorului. Această predeterminare nu rezolvă însă toate problemele. A echilibra simpatia şi antipatia şi dispreţul constituie încă o încercare considerabilă, dar era o încercare pentru care exista suficientă îndrumare în practica autorilor de comedie anteriori. Dacă, pe de altă parte, se hotăra să scrie tragedie, satiră sau elegie sau ode de preamărire el putea să se bazeze într-o oarecare măsură pe convenţii care-l puteau călăuzi pe el şi pe publicul său către o atitudine comună faţă de personaje.

Tînărul Joyce n-a avut nici un sprijin de acest fel, dar nu pare să fi sesizat vreodată proporţiile pericolului ce-l comporta poziţia sa. Cînd în primii ani înregistra scurtele sale epifanii — acele frînturi de dialog şi descriere menite să dezvăluie realitatea interioară a lucrurilor — exista întotdeauna o identificare implicită a standardelor înregistratorului cu cele ale cititorului; ambii erau spectatori în momentul revelaţiei, ambii împărtăşeau viziunea unui moment de adevăr. Deşi unele epifanii sînt comice, altele triste şi altele complexe, efectul esenţial rămîne acelaşi: un sentiment copleşitor — atunci cînd sînt izbutite — a ceea ce Joyce numea „încarnare: Semnificaţia artistică ajunsă să fie trup din substanţa lumii. Poetul şi-a îndeplinit menirea.

Chiar şi în aceste epifanii timpurii există dificultăţi în ceea ce priveşte distanţa; autorul se aşteaptă inevitabil ca cititorul să împărtăşească suficient prejudecăţile şi interesele sale pentru a sesiza din fiecare vorbă sau gest dispoziţia sau tonul exact pe care le evocă pentru autorul însuşi. Dar întrucît identificarea completă cu autorul este o presupoziţie tacită pentru reuşita unor asemenea momente, problema fundamentală a distanţei nu este niciodată gravă. Chiar dacă autorul şi cititorul trebuie să difere în interpretare, ei pot împărtăşi sentimentul realităţii evocate.

Numai atunci cînd Joyce plasează în centrul unei opere lungi un personaj care trăieşte epifaniile, un mecanism de producere al epifaniilor s-ar putea spune, care el însuşi este folosit de autorul real ca un obiect aflat la o distanţă ambiguă de standardele cărţii, complicaţiile legate de problema distanţei devin incalculabile. Dacă tratează figura autorului în mod satiric, aşa cum face în bună parte din *Stephen Hero* acea versiune anterioară şi mai diluată a *Portretului*[36], ce se întîmplă atunci cu calitatea epifaniilor pe care le descrie? Sînt în continuare epifanii autentice sau doar ceea ce un tînăr neexperimentat şi fără călăuză *consideră* a fi epifanii? Dacă, aşa cum a dezvăluit Stanislaus fratele lui Joyce cuvîntul Hero este folosit în sens satiric putem oare să luăm în serios viziunea acestui anti-erou? Totuşi dacă modalitatea satirică este abandonată, dacă eroul este transformat într-un erou real şi dacă cititorul este făcut să vadă lucrurile în concordanţă perfectă cu personajul, ce se întîmplă atunci cu obiectivitatea? Portretul nu mai este o redare obiectivă a realităţii, privită de la o distanţă estetică respectabilă ci doar o simplă abandonare subiectivă.

În relatarea lui Ellmann, Joyce poate fi văzut luptîndu-se cu această problemă pe parcursul revizuirilor. Spre deosebire de scriitorii dinainte de Flaubert el nu a beneficiat de nici un îndreptar din partea convenţiilor, tradiţiei sau a confraţilor. Nici Flaubert nici James nu au stabilit un teren sigur pe care se puteau bizui. Amîndoi s-au lovit de aceleaşi obstacole, şi deşi pe alocuri fiecare din ei a reuşit să le învingă, Joyce nu avea chef să privească dincolo de pretenţiile lor realiste în direcţia adevăratelor probleme şi învăţăminte ce se ascundeau sub suprafeţele lor evocatoare. Un egoist suprem, străduindu-se să-şi mînuiască artistic propriul său ego, un umorist căruia nu-i puteau scăpa consecinţele comice ale portretului pe care l-a făcut acestui ego hipertrofiat, în versiunea completă a lui *Stephen Hero* era pus în faţa unui vălmăşag de contradicţii în care trebuia să se recunoască. Este oare Stephen un bou solemn sau nu? Este oare numele său premeditat ridicol aşa cum spune Stanislaus care l-a inventat? Sau este un gest simbolic şi grav? Ieşirea este inevitabilă dar cu toate acestea pare să fie o retragere: prezintă „realitatea“ şi lasă-l pe cititor să judece. Îndepărtează toate judecă-

ţile autorului, toate adjectivele şi făureşte o singură epifanie lungă şi ambiguă[37].

Purificată de judecata explicită a autorului, opera era atît de sclipitoare şi de irezistibilă, viziunea eroului atît de fascinantă, încît aproape toţi cititorii au pierdut din vedere conţinutul satiric şi ironic — cu excepţia desigur, a satirei îndreptată asupra *altor* personaje. După cîte ştiu, nimeni nu a spus nimic despre ironia îndreptată asupra lui Stephen decît după publicarea lui *Ulise* în 1922, unde la începutul cărţii Stephen-Icar apare cu aripile ciuntite. Lecturile ironice nu au devenit curente decît după ce fragmentul *Stephen Hero* a fost publicat în 1944. Cititorii acestei opere au găsit, e adevărat, multe confirmări autorizate pentru exaltarea ce-o nutreau faţă de Stephen — în mare parte într-o formă care ar motiva aversiunea oricui faţă de comentariu" ... Cînd el [Stephen] o scria se simţea întotdeauna îmboldit de o emoţie matură şi cumpătată" (p. 155). „Această stare de indignare, care nu era întru totul lipsită de o oarecare superficialitate, se datora fără îndoială emoţiei produse de sentimentul de eliberare ... Recunoştea faţă de sine în egoismul său sincer că nu putea pune la inimă deznădejdea unei naţiuni al cărei suflet îi era atît de puţin simpatic precum infamia unui vers prost: dar în acelaşi timp nu era nici pe departe un artist diletant" (p. 130). „Stephen nu se ataşase de artă dintr-un spirit de diletantism juvenil, ci se străduia să pătrundă miezul plin de tîlc al lucrurilor" (p. 25). Dar cititorii erau puşi de asemenea în faţa multor denigrări ale eroului. Putem afirma că *Portretul* este o operă mai bună deoarece autorul imatur a fost eclipsat; se poate ca Joyce să fi descoperit că doar prin ştergerea comentariului putea să sugereze un aer de maturitate. Dar rămîne faptul că pentru a găsi dovezi pe care să sprijinim descifrarea ironiilor operei mai pure de mai tîrziu trebuie să ne adresăm în primul rînd acestui comentariu imatur.

Ceea ce găsim în *Stephen Hero* nu este o simplă confirmare a indiferent cărei interpretări ce-am fi putut-o realiza doar în baza *Portretului*. Mai degrabă găsim o viziune extrem de complicată, combinînd ironia şi elogiul în proporţii imprevizibile. Astfel estetica tomistă „era în mare parte o punere în aplicare a lui Aquino, pe care îl prezenta simplu, cu un aer

naiv, de parcă ar fi descoperit lucruri noi. Aceasta o făcea în parte ca să-şi satisfacă gustul pe care-l avea pentru roluri enigmatice, şi pe de alta dintr-o dispoziţie reală faţă de tot cea ce nu ţinea de premisele scolastice" (p. 64). Nimeni nu a dedus vreodată, mai înainte ca acest pasaj să fie accesibil, o judecată atît de precisă şi de complexă în legătură cu Stephen. Amalgamul de dezaprobare şi îngăduinţă este cu siguranţă diferit în *Portretul* finisat; autorul implicat repudiază adesea, fără îndoială, judecăţile explicite ale mai tînărului narator care intervine în *Stephen Hero.* Dar putem fi de asemenea siguri că această judecată nu a devenit mai puţin complexă. În ce exegeză a *Portretului* bazată în întregime pe dovezi interne am putea găsi următorul tip de juxtapunere a viziunii lui Stephen pe intuiţiile superioare ale autorului? „După ce a stabilit prin acest *procedeu simplu* că forma literară a artei este cea mai de preţ *a purces la a o examina prin prisma teoriei sale*, sau, *în formularea sa*, la a stabili relaţiile care trebuie să subsiste între imaginea literară, opera de artă însăşi, şi acea energie care a zămislit-o şi modelat-o, acel centru al vieţii conştiente, sensibile, particulare care este artistul" (p. 65; sublinierile îmi aparţin). Putem oare deduce din *Portret* că Joyce îl vede pe Stephen doar argumentînd în favoarea teoriei sale? Am ghicit bine oare cînd spunem că Joyce s-ar putea referi batjocoritor la el ca la „un revoluţionar înflăcărat" şi „un eseist care se înalţă la cer"?[38]

În *Stephen Hero*, evaluarea finală a autorului asupra esteticii este favorabilă dar nuanţată: „Cu excepţia peroraţiei elocvente şi arogante, eseul lui Stephen era o expunere minuţioasă a unei teorii estetice meditată îndelung" (p. 68). Deşi se poate argumenta că în versiunea finală a înlăturat o parte din elementele negative cum ar fi „peroraţie elocventă şi arogantă" şi a prezentat teoria pură sub forma conversaţiei, este evident că Joyce însuşi a examinat teoria eroului său mult mai amănunţit decît am putea deduce doar din opera finită.

Elucidări similare ale celorlalte două probleme cruciale care ne-au preocupat pot fi găsite în *Stephen Hero* — este vorba de repudierea vocaţiei preoţeşti şi de dibăcia sa poetică. De exemplu: „Asimilase momentul în memoria sa ... şi ... scoase la iveală mai multe pagini de versuri cătrănite" (p. 57).

Ni-l putem închipui oare pe eroul *Portretului* scriind „versuri cătrănite“? Nu ni l-am putea închipui astfel dacă ar fi să ne luăm după majoritatea comentariilor scrise de criticii lui Joyce.

Dar cine poate să-i acuze? Ori cîtă inteligență putea Joyce să ceară cititorilor săi — să presupunem cazul puțin probabil al unei inteligențe similare cu a sa — nu va fi suficientă pentru o deducție exactă a urzelii de judecăți care, la urma urmei, îi aparține exlusiv lui Joyce. Și acest lucru rămîne valabil independent de distanța pe care a stabilit-o între timp față de eroul său pînă la data la care a încheiat versiunea finală. Pur și simplu nu putem evita concluzia că într-o oarecare măsură cartea însăși este vinovată, independent de marile sale virtuți. Doar dacă nu emitem ipoteza absurdă că de fapt Joyce s-a purificat de orice judecată în momentul în care a ajuns să încheie versiunea finală, doar dacă nu-l vedem ca ajuns în punctul la care toate acțiunile lui Stephen îi par la fel de înțelepte și de nesocotite, la fel de semnificative sau fără noimă, putem trage concluzia că multe din rafinamentele pe care le urmărea în versiunea finală a *Portretului* sînt, pentru cei mai mulți dintre noi, pierdute pentru totdeauna. Chiar dacă ar fi acum să ne facem temele ca niște elevi conștiincioși, chiar dacă ar fi să studiem toată opera lui Joyce, chiar dacă ar fi să ne consumăm viața pe care Joyce spusese în glumă că o necesită romanele sale, este de presupus că nu vom ajunge la acea concepție bogată, rafinată și variată în legătură cu natura ultimelor zile petrecute de Stephen în Irlanda așa cum o vedea Joyce în minte. Pentru unii dintre noi aerul de detașare și obiectivitate poate fi încă valoros, dar nu putem niciodată pretinde că acest lucru nu a implicat sacrificii.

NOTE

[1] Robert B. Heilman „A Freudian Reading of *The Turn of the Screw*“, *Modern Language Notes* LXII (November, 1947) 441.

[2] Scrisoare către Wells, 9 decembrie, 1898, *Letters*, Ediția Lubbock (London, 1920), I, 306. Retipărind acest comentariu în *Henry James and H.G. Wells*, (Urbana, Ill., 1958), Leon Edel și Gordon Ray neagă relevanța acestei dovezi potrivit căreia James urmărea „luciditate rigu-

roasă şi o circumscriere a efectului"; James nu face decît să-i „explice lui Wells cum a făcut ca guvernanta să rămînă pînă într-atît «impersonală» încît nici nu i se spune numele" (p. 56). Bineînţeles că în contextul lui James „impersonal" înseamnă că ea nu are „complicaţii subiective proprii"; nu există o „variaţie de timbru personal, nu i se cere cititorului un permanent efort de corectare a perspectivei ei personale".

[3] Referirile la jurnal sînt din *The Notebooks of Henry James* editate de F. O. Mathiessen şi Kenneth B. Murdoch (New York, 1947). Trimiterile la pagină ale notelor în cazul oricărei povestiri pot fi localizate uşor în excelentul indice „James, Henry, Writings of", pp. 421—423.

[4] *The Art of the Novel*, în ediţia R. P. Blackmur (London, 1934, New York, 1947), p. 174.

[5] Prefaţă la *Roderick Hudson*, în *The Art of the Novel*, p. 16. Vezi de asemenea p. 90. În următoarele capitole trimiterile la pagină fără alte menţiuni în text se referă la *The Art of the Novel.*

[6] Ford Maddox Ford, „The Old Man" în volumul *The Question of Henry James*, editat de F. W. Dupee (New York, 1945), p. 51.

[7] Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James* (ediţie revizuită; Philadelphia, 1954), pp. CXII, LXXVI.

[8] Leon Edel, notiţă introductivă la studiul lui Harold C. Goddard. „A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*", *Nineteenth Century Fiction*, XII (Iunie 1957), 7. Celelalte citate sînt din (1) Edmund Wilson „The Ambiguity of Henry James", *Hound and Horn*, VII (April-May, 1934), 385—406, retipărit in *The Triple Thinkers* (New York, 1938) şi în F. W. Dupee (ed)., *The Question of Henry James*, pp. 160—90; Wilson şi-a revizuit mai tîrziu afirmaţia, susţinînd că mobiluri subconştiente l-au determinat pe James să-şi zugrăvească propriile experienţe în materie de inhibiţie sexuală (vezi mai jos, p. 370); (2) Osborn Andreas *Henry James and the Expanding Horizon* (Seattle, Wash., 1959), pp. 46—47; (3) Rebecca West, *Henry James* (London, 1916), p. 97.

[9] Robert Liddell „The «Hallucination» Theory of *The Turn of the Screw*", în *A Treatise on the Novel* (London, 1947), pp. 138—45; Alexander E. Jones „Point of View in *The Turn of the Screw*", *PMLA*, LXXIV (martie, 1959), 112—22.

[10] *The Complex Fate* (London, 1952), p. 110. În legătură cu alte studii asupra obscurităţii lui James vezi (1) Robert Cantwell „A Little Reality", *Hound and Horn* (VII) (aprilie-mai, 1934), 494—505; „Înainte ca [James] să fi mers atît de departe ... a devenit aproape impo-

sibil să determini în vreuna din cărțile sale momentul cînd ironia părăsește comentariile sale, (p. 501); (2) Joseph Warren Beach *The Method of Henry James*, pp. 247—49: „Partea și mai proastă este că toți acești concurenți îl fac pe cititor să nu mai știe unde să-și investească simpatia" [în *Vîrsta ingrată*].

[11] Vezi *Bibliografia* secț. V, B.

[12] Vezi n. 39, p. 48.

[13] „Opere" în versiunea engleză semnată de H.W. și F. G. Fowler (Oxford, 1905), II, 137.

[14] Dintr-un pamflet publicat la Londra în 1703: *The New Association, Part II with farther improvements, As Another and Later Scots Presbyterian-Covenant, Besides that mention'd in the Former Part ... An Answer to some Objections in the Pretended D. Foe's Explication, in the Reflections upon the Shortest Way* ... p. 6. Datorez această referință colegului meu, Leigh Gibby în legătură cu o discuție asupra diferenței dintre întruchipare și tipul de ironie care tratează în mod cinstit cititorul, vezi Ian Watt, *The Rise of The Novel* (Berkeley, Calif., 1957), p. 126.

[15] „The Shortest Way with the Dissenters" (London, 1702), pp. 18, 20, cf. Voltaire, „pour encourager les autres".

[16] Vezi Robert C. Rathburn „The Makers of The British Novel" în *From Jane Austen to Joseph Conrad* editat de Robert C. Rathburn și Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958) pp. 3—22, în special p. 5: „Defoe folosea procedeul *personei* atît de bine încît satira sa avea un dublu efect ironic prin faptul că persoanele satirizate îl luau în serios ... Acest pamflet l-a dus pe Defoe la stîlpul infamiei, dar i-a dovedit și măiestria de a scrie dintr-un punct de vedere care nu-i era propriu".

[17] Am mai putea spune că delectarea comică este mai scăzută la Defoe, chiar dacă știm că pamfletul este ironic deoarece avem mai puține elemente de ridiculizat: (1) nu se poate concepe ca *un cititor* să fie ridicol fiindcă nu izbutește să înțeleagă; și (2) vorbitorul însuși este mai puțin absurd decît cel al lui Swift. Cu cît este mai realistă întruchiparea sa cu atît va fi el mai puțin ridicol de exagerat și cu atît mai puțin îndreptățiți ne vom simți să rîdem de el sau de cititorii păcăliți de el.

[18] Irvin Ehrenpreis, *The Personality of Jonathan Swift*, (London, 1958), p. 102. O bibliografie substanțială în legătură cu controversa asupra acestei cărți poate fi găsită în Kathleen Williams, *Jonathan Swift and the Age of Compromise* (Lawrence, Kan., 1958), p. 177 n.

Vezi de asemenea William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954). George Sherburn şi R. S. Crane au venit cu argumente care mi se par solide în favoarea respingerii interpretării puternic ironice a episodului cu *houyhnhnmi* (Sherburn, „Errors concerning the Houyhnhnms", *Modern Philology*, LVI [November, 1958], 92—97. Crane, „The Houyhnhnms, the Yahoos and the History of Ideas", în *Reason and Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600—1800*, editat de J. A. Mazzeo [New York, 1962]). Dar dificultatea rezidă în faptul că decizia este aici extrem de anevoioasă.

[19] *The Rise of the Novel*, p. 125. Watt oferă o analiză exhaustivă a interpretărilor recente date lui Defoe ca un maestru conştient al ironiei. Pentru o interpretare favorabilă a ironiilor lui Defoe vezi Alan D. McKillop, *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), cap. I.

[20] *Thackeray*, London, 1882, p. 71; ediţia princeps, 1879.

[21] Vezi Gordon N. Ray *The Buried Life* (Cambridge, Mass., 1952), p. 28 şi urm.

[22] *Trollope, Thackeray* p. 76. Pentru o relatare a unor dificultăţi similare la Smollett vezi McKillop, *Early Masters* pp. 147—50.

[23] Vezi Watt *The Rise of the Novel*, p. 212: „Balzac, de exemplu, găsea de cuviinţă în 1837 să exemplifice constatarea că există întotdeauna două perspective asupra aceleiaşi probleme, întrebînd cu un patos ce era intenţionat retoric — «Cine se poate hotărî între o Clarissă şi un Lovelace?»".

[24] „The Theme of *Ulysses*", *Kenyon Review* XVIII (Winter 1956), p. 36, 31.

[25] *A Comic Principle in Sterne — Meredith — Joyce* (Oslo, 1954), p. 22.

[26] *James Joyce* (Norfolk, Va., 1941), p. 58, 62.

[27] „Technique as Discovery", *Hudson Review*, I (Spring, 1948), p. 79—80.

[28] *How to Read a Novel* (New York, 1957), p. 213.

[29] „The Role of Structure in Joyce's «Portrait»" *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 30; vezi de asemenea Herbert Gorman, *James Joyce* (London, 1941), p. 96, şi Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (London, 1930), pp. 20—22.

[30] William T. Noon, S. J., *Joyce and Aquinas* (New Haven, Conn., 1957), pp. 34, 35, 66, 67. Vezi de asemenea Hugh Kenner, „The Portrait in Perspective", *Kenyon Review*, X, (Summer, 1948), p. 361.

[31] James Joyce, *Ulysses*, p. 22.

[32] Richard Ellmann trage următoarea concluzie: fie că știm ori nu, „tribunalul lui Joyce, ca și cel al lui Dante și Tolstoi, se află permanent în ședință" (*James Joyce* [New York, 1959], p. 3).

[33] Norman Friedman consideră ca „un omagiu adus geniului dramatic al lui Joyce faptul că un catolic poate să simpatizeze cu zugrăvirea valorilor catolice în roman, valori pe care eroul le respinge". („Point of View in Fiction", *PMLA*, LXX [December, 1955], 11—84).

[34] *Modern Fiction Studies* IV, (Spring, 1958), 72—99.

[35] Vezi de exemplu J. Mitchell Morse, în apărarea unei interpretări „textuale" a romanului *Ulysses* bazată în mare parte pe interpretarea dată de Gorman *Caietelor lui Joyce* („Augustine, *Ayenbite*, and *Ulysses*", *PMLA*, LXX [December, 1955], 1147, n. 12).

[36] Editat de Theodore Spencer, 1944. Manuscrisul s-a păstrat doar parțial.

[37] Vezi Denis Donoghue „Joyce and the Finite Order", *Sewanee Review*, LXVIII (primăvara, 1960), p. 256—73: [În *Portret*] „Obiectele există spre a oferi un cadru benefic, adecvat pentru Stephen ca «plantă sensibilă»; sînt menite să marcheze o serie de experiențe în modalitatea *patetică* ... Situația lirică este izolată de orice sonde, existînd mult prea multă ocrotire de acest fel în *Portret* ... Drama sau retorica ar fi trebuit să-l avertizeze pe Joyce că Stephen, *alazonul* estetic, nu avea mai stringent nevoie de altceva decît de un *eiron* îndemînatec; lipsindu-i acesta, cartea este lipsită de un ochi" (p. 258). Joyce va replica fără îndoială — și pe nedrept cred — că Stephen, în intenția sa, trebuia să fie atît *alazon* cît și *eiron*.

[38] Unul din recenzenții lui *Stephen Hero* a fost uluit cînd a observat că autorul omniscient care nu fusese încă eliminat, conform teoriilor lui Joyce privitoare la narațiunea dramatică, formulează adesea critici usturătoare la adresa tînărului Stephen. Opera timpurie îi apărea așa dar „mult mai cinică" și „cu mult, mult mai îndepărtată de principiile clasicismului detașat ce fuseseră formulate înainte ca vreuna dintre cele două cărți să fi fost scrisă". Cum putea cel care compusese *Stephen Hero* să scrie după aceea „într-o stare de fervoare exaltată" o operă ca *Portretul?* (*T.L.S.*, 1 February, 1957, p. 64).

Este adevărat că odată ce-am fost alertați, semnele intenției ironice ne-au inundat perspectiva. De pildă acei dintre noi care credem acum că Joyce nu este pe deplin serios în pasajele asupra esteticii, probabil că ne întrebăm cum de le-am putut citi vreodată „textual". Ce înțelegeam din pasaje ca următoarele, în acele zile fericite de odinioară înainte de a ști cum stau lucrurile? „Înțelepciunea care se credea

că-i ocupă spiritul în acea vreme, astfel încît îl răpise tovărăşiei tinerilor, era doar o culegere cam anemică de propoziţii din Poetica şi Psihologia lui Aristotel şi din *Synopsis Philosophiae Scolasticae ad mentem divi Thomae*. Gîndirea sa era un amurg al îndoielii şi neîncrederii de sine, iluminat în răstimpuri de străfulgerările intuiţiei ...“ „În acele momente pămîntul îi fugea de sub picioare ca şi cum s-ar fi mistuit în flăcări: după asta limba i se încleia şi întîlnea privirile celorlalţi fără să le vadă, deoarece simţea că spiritul frumuseţii îl învăluise ca o mantie şi că cel puţin în reverie se întîlnise cu adevărata nobleţe. Dar după ce se scurgea acest scurt răstimp de tăcere mîndră era bucuros să se găsească printre vieţile obişnuite, urmîndu-şi calea în mijlocul mizeriei, a zgomotului şi lîncezelii oraşului, neînfricat şi cu inima uşoară“. (Primele pagini ale capitolului V). Dacă aceasta nu este zeflemea, oricît de blîndă, atunci pasajul e bombastic.

XII

PREȚUL NARAȚIUNII IMPERSONALE, II: HENRY JAMES ȘI NARATORUL NECREDITABIL

„Dar de cine anume, dacă venim la subiect, este narată fabula?“ — HENRY JAMES, despre *The Reverberator*.

„În vremurile noastre e greu să fii atît de naiv pe cît ai vrea .— SAUL BELLOW

„Mă îndoiesc foarte tare că în epoca noastră un om tînăr poate fi mișcat de un poem, de o pictură sau de o bucată muzicală care să nu fie pătrunsă de o undă de ironie“.— ORTEGA

CHIAR DACĂ naraţiunea impersonală s-ar fi limitat la eroi ambigui care-şi narează sau îşi oglindesc propria lor viaţă, problemele noastre ar fi fost totuşi foarte mari. Dar aşa cum vedem în *O coardă prea întinsă* situaţia narativă este adesea mult mai complexă decît în *Portret*. Una din cele mai serioase probleme se iveşte atunci cînd un alt personaj, la fel de necreditabil ca şi eroul, este pus să relateze povestea ambiguă a acestuia. Toate complicaţiile judecăţii pe care le-am analizat în capitolul precedent se amplifică atunci cînd autorul, urmărind dezideratul lui James în legătură cu „gradările şi suprapunerile de efect" care vor produce „o anumită plenitudine a adevărului", încearcă să ne prezinte „viziunea tulbure" a unui personaj „răsfrîntă în viziunea de asemenea destul de tulbure" a unui observator[1].

Cu cîteva excepţii, efortul lui James în perioada maturităţii este îndreptat spre găsirea unui observator sau grup de observatori (pentru fiecare povestire), care datorită sensibilităţii lor pot „reflecta" povestea pentru cititor. Povestea se desfăşoară cu adevărat „în mintea lor"; cititorul o trăieşte în funcţie de trăirile acestora. Dar James nu formulează niciodată clar problemele ce decurg din rolul dramatic al *inconştienţei* însăşi. El nu izbuteşte astfel să ofere o teorie satisfăcătoare pentru o secţiune importantă din opera sa — acele povestiri narate, fie la persoana întîi fie la persoana a treia, de către un reflector profund derutat, fundamental auto-amăgit sau chiar încăpăţînat sau corupt.

DEZVOLTAREA DE LA REFLECTORUL DEFECTUOS LA SUBIECT

Avînd la îndemînă prefeţele şi caietele lui James, putem urmări în multe din povestirile sale un proces care este fără îndoială frecvent în cazul altor autori moderni dar care este

de obicei mai adînc ascuns: transformarea unui „subiect“, prin dezvoltarea unui „reflector“ neimportant în concepția originală, în ceva complet diferit. Mă interesează aici acel volum impresionant de opere în care au fost introduși observatori, și în special observatori necreditabili, *după ce* concepția originară asupra subiectului a fost formulată. În multe din însemnările inițiale ale lui James în legătură cu o povestire, el include o descriere generală a modului în care va fi relatată aceasta. Cu astfel de povestiri nu putem fi niciodată siguri dacă a existat vreodată o versiune anterioară, neînregistrată, aflată în mintea autorului și disociată de orice manieră narativă, dar este clar că maniera a fost foarte devreme considerată ca fiind inseparabilă de „subiect“[2]. „Și presupun că observatorul, ca de obicei, trebuie să spună povestea“ *(The Golden Bowl)*. Nu-mi pot oare vedea *predilecția* aici, nu-mi pot oare vedea soluția, în obișnuita mea persoană a treia: observatorul, *cunoscătorul*, *confidentul*, fie al celor două femei, fie al celor doi bărbați?“ („The Given Case“). „Îmi vine să cred că totul s-ar putea povesti la persoana a treia, după obiceiul meu atunci cînd doresc — așa cum doresc chiar întotdeauna — o obiectivitate intensă“ (“The Friends of the Friends“).

Cîteodată concepția sa asupra observatorului rămîne neschimbată de la însemnările inițiale din caiet la povestirea finită. Dar adesea el dezvoltă treptat reflectorul pînă ce subiectul originar este concurat sau chiar umbrit. Este fascinant să observăm cum transformă James un subiect într-o povestire, felul în care acesta afectează sau este afectat de un observator. Asistăm la apariția unei noi eroine, de exemplu, pe măsură ce James proiectează „The Impressions of a Cousin“.

> „Verișoara“ din titlu este o tînără care relatează întîmplările (sub forma unui jurnal), conviețuind cu ruda ei și ținîndu-i tovărășie, observînd aceste întîmplări [ideea originară] și ghicind secretul. Secretul „transpiră“ doar în jurnalul ei. Și va deveni desigur un „tip“. M-am gîndit să introduc și puțină culoare locală americană făcînd ca povestirea să se petreacă la New York iar verișoara să vină din Boston cu tenta morală a orașului etc. Dar și așa ar fi prea șters.

În cele din urmă James a făcut din verişoară o americancă ce devine, ca atîţia naratori ai săi, cel mai însufleţit factor al povestirii. În loc să observe doar şi să relateze, ea acţionează. Ideea originară este complet transformată James punînd pe unul dintre personajele cheie să se îndrăgostească de naratoarea concepută iniţial ca simplu reflector.

Un exemplu mai clar al luptei sale conştiente cu problema naratorului, care pare să-şi asume subiectul, apare în comentariile la „The Friends of the Friends". La început „eul" său este în mare măsură un observator. „Le-am vorbit fiecăruia despre celălalt — şi datorită mie, în primul rînd, au ajuns să ştie unul de altul. Nu trebuie totuşi să joc prea mult rolul de *entre metteur* sau de *entre metteuse*. El este evident conştient de propriile sale tentaţii, dar iată ce se întîmplă: „S-ar fi putut să fiu chiar puţin recalcitrant sau suspicios, un pic gelos chiar dacă mediatorul ar fi fost o femeie. Dacă o femeie relatează povestirea s-ar putea să manifeste această gelozie a prietenei sale moarte, după moartea acesteia". Dar un reflector a cărui gelozie afectează acţiunea nu mai este un simplu reflector. Povestea însăşi se modifică sub ochii noştri pe măsură ce se explorează această modalitate narativă.

> Şi dacă nu am naratorul „la persoana a treia" ce efect aş putea să obţin de la forma impersonală — ce efect deosebit, caracteristic şi compensator s-ar putea oare obţine de la ea? Ar trebui în cazul acesta — nu-i aşa? — să reprezint interviul post-mortem? Da — dar nu e obligatoriu. Aş putea să includ „impersonal" persoana a treia şi sentimentele sale, (ale lui sau ale ei) — şi să povestesc lucrurile chiar *aşa* din punctul lui sau al ei de vedere. Probabil că va trebui să fie mai lungă aşa ...

Şi dintr-o dată James începe să-şi zărească calea de urmat şi se entuziasmează. „ULTIMUL *empechement* la mica lor întîlnire, întîlnire supremă care încoronează punctul culminant şi face ca întîmplarea «să depăşească gluma», să fie «trop forte» şi aşa mai departe, este rezultatul *propriei mele acţiuni*". Cu asta „reflectorul său lucid" devine mai puţin

lucid şi mai puţin un simplu reflector. „O preîntîmpin, deoarece devin conştient de o gelozie arzătoare ..." Şi din acest punct adevăratul subiect a ceea ce a devenit acum o nouă povestire este clar.

> [Tînărul] şi naratoarea se logodesc ... Ce fac eu? Îi scriu logodnicului meu să nu vină [ca s-o întîlnească pe ea, pe „prietenă", pentru prima oară] — că *ea nu poate* ... Nu-i spun *ei* ce am făcut; dar, în seara aceea îi spun *lui*. Mi-e ruşine — mi-e ruşine şi vreau să mă răscumpăr ... Efectul acestei viziuni [a morţii şi a nălucirilor ulterioare] asupra *mea*. De aici pînă la sfîrşit atitudinea faţă de subiect îmi aparţine: revenirea geloziei ... ruptura finală de care SÎNT în întregime vinovată prin imputările şi suspiciunile mele. Sînt geloasă pe mort; simt sau îmi închipui că simt detaşarea, înstrăinarea şi răceala lui.

În povestea finită naratoarea la persoana întîia se înşală şi înşală în acelaşi timp. Ea nu-şi dă seama niciodată de perfidia ei şi cititorul este lăsat s-o deducă din recunoaşterile ei aproape inconştiente. Nu mai există nici un dubiu că povestirea a devenit în întregime „a mea".

Însemnările din Caiet pentru „The Next Time" relevă că James era uneori conştient de efectul pe care-l avea crăparea suprafeţei oglinzii. El începe ca de obicei.

> N-am putea oare să-i opunem [spune el despre romancierul său care încearcă să scrie o carte de succes, devenind vulgar] o figură contrastantă de alt tip — fiinţa care conştientă confuz de o vulgaritate adînc înscăunată, încearcă mereu să fie rafinată, ceea ce nu o împiedică cîtuşi de puţin pe ea — sau pe el — de a reuşi. Să zicem că este femeie. *Ea* izbuteşte — şi-şi *închipuie că e minunată!* N-ar putea *ea* să fie naratorul cu o izbutită *inconscienţă* grotescă? Astfel încît întreaga poveste devine o capodoperă de ironie desăvîrşită şi închisă?

Ne-am putea aştepta ca un autor să admită că un narator dezorientat va stîrni în mod necesar interesul cititorului

transformînd povestirea, cel puţin într-o oarecare măsură. James nu ia deobicei în consideraţie acest efect. O face însă aici, deşi discuţia este scurtă şi criptică. „S-ar *putea* ca aici să existe o dificultate, mi se pare c-o văd: astfel s-ar impune ca naratorul să fie *conscient*, SAU poate SEMI-CONSCIENT, pentru a obţine pe deplin anumite efecte. În această mică dramă naratorul fiind în tot cazul o persoană care încearcă buimac să adopte linia opusă — străduindu-se cu disperare să atingă fineţea.

Incapabil să rezolve această problemă James, lasă povestirea deoparte numai spre a se reîntoarce la ea mai tîrziu.

> În nota mea anterioară referitor la această problemă mi s-a părut c-am prins de coadă ideea vagă că naratorul ar putea să devină un portret ironic pentru parvenitul păcălit (şi asta încă în domeniul literelor) un confrate sîrguincios care se bucură de tot succesul pe care eroul meu nu-l dobîndeşte, care *poate* face exact ceea ce el nu poate şi care, îşi dă seama vag, ceţos că nu are sufragiile rafinaţilor, persoanelor valoroase, şi încearcă astfel să producă ceva distins ... Este oare persoana aceasta naratorul — şi voi reuşi eu oare să simplific şi să comprim făcîndu-l astfel?

Chiar aşa stau lucrurile, iar răspunsul s-ar părea că se impune de la sine: dacă interesele sale reale ar consta în simplificare şi comprimare, nu s-ar lansa în primul rînd într-o asemenea acţiune. Cum avea să scrie mai tîrziu în Prefaţa la *Prinţesa Casamassima*, ori de cîte ori îşi urmăreşte interesul primordial — „aprecierea" de către sine a povestirii sale — „simplificarea este primejduită" (p. 65).

Trecînd la un concept diferit al ironiei în încercările sale de a găsi modul adecvat de a relata povestirea „The Next Time", James hotărăşte în continuare că naratorul său s-ar cuveni să fie „complet şi pe deplin, poate chiar ironic — *conscient*" — el trebuie, adică, să detecteze ironiile întregii povestiri dacă urmează să le comunice cititorului într-o formă simplă şi comprimată. „Adică, nu *trebuie?* Pot eu oare să iau o astfel de persoană şi s-o fac — fie pe el fie pe ea — să-mi nareze mica mea dramă *naivement?* Nu cred — în

special cu o șansă atît de *precară :* risc să-mi irosesc materialul și să-mi ratez efectul". Și într-adevăr, așa se întîmplă. Povestea sa necesită, așa cum ne spune el în continuare, „un pictor real și ironic" — ironic nu în sensul de victimă a ironiilor ci în sensul de maestru al lor. Devreme ce autorul vulgar și de succes nu poate face aceasta, se pune problema descoperirii unui observator mai adecvat.

„*Eu* devin naratorul, fie impersonal fie prin personalitatea mea nenumită și nedefinită. Să zicem că aleg a doua cale, ca în *The Death of the Lion*, *The Coxon Fund* etc". Dar, ca de obicei, James nu poate să fie satisfăcut nici un moment ca simplu observator. „Sînt un critic care nu se vinde bine, adică a cărui scriitură este prea bună — neatrăgînd nici un fel de atenție. Scriitura *mea* distinsă prejudiciază destul de mult scriitura lui [a protagonistului inițial] distinsă — prin binele pe care încearcă să i-l facă. Devine o cerință pentru a-l ajuta să-l las *în pace* — una din trăsăturile luptei sale, lupta de a reuși o dată sau de două ori un lucru remunerativ, un lucru care să fie popular și a cărui prezentare (deșart, patetic și neînsemnat efortul) reprezintă esența subiectului meu. Încerc să nu scriu despre el — pentru a-l ajuta. Această atitudine a mea face parte din povestire".

Parte a cărei povestiri? În nici un caz o parte necesară a „esenței" originare de care a vorbit pînă acum. Efortul eroului originar de a scrie o carte comercială dispare din prim-plan pe măsură ce se impune efortul noului narator „de a nu scrie despre el".

În acest punct James recurge de fapt la un nou subiect: „Mi se pare că vreau ca deznodămîntul meu să urmărească ca în final să vorbesc *neapărat* — să izbucnesc incontrolabil (fără ca el să știe că am de gînd să fac asta: o țin în secret, îndrăznesc); consecința fiind că după toate acestea îl concediază". Cine este protagonistul *acestei* povestiri? Devine dificil de stabilit, dar nu este greu de spus că naratorul a devenit factorul primordial, dacă „izbucnirea sa" este aceea care „îl concediază" pe romancier. Deznodămîntul îi aparține; interesul rezidă în acțiunile sale și efectele lor, și nu în acelea ale eroului originar.

Vedem aici, pe scurt, forța înclinației lui James pentru tehnica narativă realistă. El zămislește și apoi reneagă un

narator necreditabil pentru a se trezi creînd un alt „eu" care se implică imediat atît de profund în acţiune încît declanşează catastrofa [3]. Explicaţia dată de el în *Caiete* cu privire la transformarea din *The Spoils of Poynton* în urma utilizării lui Fleda Vetch ca reflector este cea mai completă de acest fel. Ideea iniţială pentru acest roman izbutit se axa pe cearta dintre o mamă şi un fiu în legătură cu moştenirea „unei case mari plină cu lucruri preţioase". Dar în căutarea „unui centru" James o descoperă pe Fleda Vetch care tocmai fiindcă este o persoană de caracter, devine „factorul principal"; „subiectul" său ultim devine, aşa cum arată James în Prefaţă, „sensibilitatea ei concentrată" asupra a tot ce se petrece; „afirmarea şi puterea de pătrundere" a „inteligenţei sale" constituie, în ultimă instanţă, „acţiunea", „povestirea" sa.

James lasă adesea o ambiguitate ciudată în propria sa descriere „a subiectului". El va începe, ca şi în Prefaţa la *Roderick Hudson*, definind subiectul ca un tip de aventură, în acest caz fiind vorba de degenerarea lui Roderick însuşi. Cu toate acestea, în curînd subiectul se defineşte „ca nefiind nici pe departe aventura directă a tînărului meu sculptor. Aceasta a fost doar indirect, subiectul fiind tot timpul în esenţă şi ca efect final aventura altcuiva şi anume imaginea pe care prietenul şi patronul său o au despre el" (p. 15). O clipă mai tîrziu James îl descrie pe celălalt bărbat, Rowland Mallet, nu ca subiect ci din nou „centrul" din care „subiectul" a fost abordat; ca imediat după aceea să descrie totalitatea operei drept „suma celor «întîmplate»" lui Rowland, „sau cu alte cuvinte aventura sa totală; dar cum cele întîmplate lui se rezumau în primul rînd la cele ce simţea în legătură cu întîmplările altora ... frumuseţea jocului constructivist era să conserve în toate valoarea specială care o aveau pentru *el*" (p. 16) [4].

Folosirea naratorilor care subtilizează de fapt subiectul iniţial, transmutînd o idee într-una foarte diferită, deşi apropiată, a devenit atît de familiară de la James încoace încît sîntem tentaţi să luăm rezultatele drept bune. Acesta este modul în care lucrează un romancier, ne spunem, şi putem să indicăm un număr nelimitat de romane pentru a dovedi acest lucru. Oare *Marele Gatsby* ar fi fost acelaşi roman dacă în

locul personajului profund implicat, Nick, prezentatorul ar fi fost un narator omniscient? Aşa cum stau lucrurile, romanul poate fi descris fie drept cunoaşterea lui Gatsby de către Nick, fie drept viaţa lui Gatsby văzută din perspectiva lui Nick. Urzeala intactă a observaţiei şi experienţei crează o unitate pe care o acceptăm — dar care, putem fi siguri, a evoluat într-un proces similar explorării lui James în domeniul observatorilor posibili. Este oare *Inima întunericului* povestea lui Kurtz sau povestea cunoaşterii lui Kurtz de către Marlow? A fost Marlow inventat ca procedeu retoric pentru a accentua semnificaţia prăbuşirii morale a lui Kurtz sau a fost oare Kurtz inventat pentru a-i oferi lui Marlow miezul experienţei sale în Congo? Din nou urzeala este perfectă şi ne spunem că acea întrebare demodată „cine este protagonistul?“ nu are sens. Textura convingătoare a întregului, impresia de viaţă înregistrată de un observator, reprezintă în sine, cu siguranţă, ceea ce caută adevăratul artist.

Cu toate acestea controversele asupra unor povestiri ca *O coardă prea întinsă* sugerează că pentru cei mai mulţi dintre noi acest lucru nu este suficient. Deşi nimeni nu-i va contesta lui James dreptul de a-şi dezvolta ideile iniţiale pe măsură ce descoperă la naratorii săi noi complexităţi, puţini dintre noi se simt fericiţi într-o situaţie în care nu putem stabili dacă subiectul se referă la doi copii răi aşa cum sînt văzuţi de o guvernantă naivă dar bine intenţionată, sau se referă la doi copii nevinovaţi văzuţi de o guvernantă isterică şi nimicitoare. Oricare ar fi viziunea finală a lui James în legătură cu subiectul în astfel de povestiri, nu putem decît trage concluzia că relaţia dintre naratorii săi evolutivi şi subiectele iniţiale era adesea mai complexă decît o recunoşteau propriile sale discuţii critice. Unele dintre povestirile sale prezintă de fapt un focar dublu care pare să provină dintr-o fuziune incompletă a subiectului iniţial cu subiectul nou care evoluează din momentul în care un narator cu defecte grave a fost creat pentru a reflecta subiectul iniţial. Nu vom şti niciodată cît anume din dificultăţile noastre au fost anticipate de către James. Dar putem cel puţin descoperi, aruncîndu-ne o privire asupra a două din povestirile sale mai buclucaşe, unele din izvoarele perplexităţii noastre în tratarea naratorilor necreditabili de la el încoace.

CEI DOI MINCINOŞI DIN „THE LIAR“

„The Liar“ (1888) este un exemplu revelator al tendinţei lui James de a dezvolta un observator cu mult peste funcţia sa iniţială. Şi nu numai pentru faptul că „povestea propriei poveşti“ a devenit mai importantă decît ideea iniţială; acest lucru în sine n-ar crea neapărat probleme. Dar reflectorul, prin faptul că devine *inconscient* în legătură cu propriile sale mobiluri şi în legătură cu realitatea din jur, devine un factor nociv în povestire iar nocivitatea şi deformările sale inconştiente ajung să joace un rol care depăşeşte cu mult tot ce a descris vreodată James în legătură cu observatorii.

În concepţia iniţială, aşa cum apare în *Caiete,* centrul interesului îl reprezenta nevasta unui mincinos notoriu, colonelul Capadose. Subiectul lui James îl constituia efectul deteriorării treptate din purtarea nevestei, care trebuia să pretindă că mariajul ei este reuşit şi că minciunile soţului n-o deranjează. „Dar vine o zi în care el [Colonelul] spune o minciună gogonată pe care ea ... trebuie s-o adopte şi chiar s-o amplifice. Într-un cuvînt, pentru a-l salva de demascare, trebuie ea însăşi să mintă. Urmează lupta ei etc.: minte — dar după asta îl urăşte“. În discuţia sa ulterioară din Prefaţă, James se concentrează din nou asupra imaginii iniţiale a lui Capadose şi a soţiei sale. Nu există nici o menţiune referitoare la implicarea unui observator ca factor principal în acţiune. Povestea urmează să fie pur şi simplu cea a unei femei care este supusă degradării de către un bărbat mincinos. Povestea lui James însă este mult mai complexă: este povestea relaţiei care se stabileşte între observator şi doamna Capadose. Este evident că pe măsură ce şi-a elaborat observatorul, tendinţa sa ironică a cîştigat teren, transformîndu-l pe Lyon într-un protagonist extrem de echivoc — un fel de ticălos.

Tipul de ironie complexă care rezultă poate reieşi cel mai bine contrastînd cele două perspective asupra întîmplărilor: cea a lui Lyon şi cea aparţinînd cititorului. Odată ajuns aici eşti tentat să adopţi schema stabilită de alţi comentatori recenţi ai ironiilor jamesiene: „O generaţie de cititori a interpretat eronat ...“ Dar sînt prea conştient de dificultăţi spre a pretinde că analiza de mai jos ar fi ceva mai mult decît

o încercare prudentă în direcția a ceea ce s-ar putea dovedi o sarcină imposibilă. Iată perspectiva lui Lyon asupra întîmplărilor (în povestire ea apare la persoana a treia) urmată de propria mea perspectivă ca cititor:

După doisprezece ani mă întîlnesc din nou cu femeia care a refuzat odată să mă ia de bărbat fiindcă nu știa pe atunci că într-o zi voi deveni celebru. E chiar mai adorabilă ca oricînd și mă îngrozește descoperirea că s-a măritat cu un mincinos notoriu.

De fapt ea l-a refuzat pe narator deoarece știa că fericirea ar fi imposibilă cu un bărbat atît de preocupat de sine cum era el. El nu este atît îngrozit de minciună cît gelos; descoperă pe scurt, că mai este îndrăgostit de ea, și descoperirea că soțul ei este un mincinos nu face decît să contribuie la gelozia sa inconștientă.

Cum poate suporta să trăiască cu o asemenea „meteahnă monstruoasă“? și cum poate ea evita distrugerea morală în contact cu un om atît de vrednic de dispreț? Recunosc că Capadose nu este — cel puțin pînă acum — „un mincinos malign“, că este strict dezinteresat și că aderă într-adevăr la un fel de cod al onoarei în minciunile sale. Trebuie să recunosc de asemenea că și eu „mint“ într-un anume sens cînd îmi aștern culorile pe pînză, ca pictor. În același timp mi se pare o tragedie că o ființă atît de minunată ca ea poate fi legată de un bărbat lipsit de integritate.

El este de fapt sigur că ea probabil regretă căsătoria cu un bărbat vrednic de dispreț cînd ar fi putut avea un bărbat ca el. Propria lui minciună este strict „interesată“ iar el este mult mai puțin integru decît Capadose.

Mă hotărăsc s-o oblig să recunoască că este deznădăjduită de minciunile bărbatului ei.	Este hotărît s-o facă să-şi manifeste regretul pentru faptul că a ales prost.
Folosind metode de o subtilitate care mă face aproape să roşesc, îi conving să-mi îngăduie să pictez portretul [lui Capadose] hotărît să-l zugrăvesc în aşa fel încît să-i dezvălui adîncimile inimii sale viclene.	Minţindu-i în ceea ce priveşte adevăratele sale mobiluri îi convinge să-i îngăduie să picteze portretul bărbatului, hotărît să-l zugrăvească în aşa fel încît să-i şteargă Colonelului toate trăsăturile bune, pe care toţi ceilalţi în povestire le agreează, şi să lase doar necinstea să răzbată, creind astfel un monstru din ceea ce este într-adevăr „un om încîntător, în ciuda micii sale slăbiciuni“, aşa cum îl descrie James însuşi într-o scrisoare.
Cînd ea va vedea ceea ce am dezvăluit cu siguranţă îmi va da un semn că integritatea sa fundamentală nu a fost zdruncinată.	Cu siguranţă ea va arăta într-un fel că regretă căsătoria, că şi-ar putea imagina fericirea cu actualul ei bărbat ca fiind „nefundamentată“.
Pictez portretul aşa cum am plănuit; este o capodoperă a veridicului.	Este o capodoperă a forţei caricaturale.
Mincinosul se dezvăluie pe pînza mea în adevăratele sale culori.	Mincinosul despuiat de toate calităţile umane compensatoare, apare trădat pe pînză.
Dar soţii Capadose descoperă portretul cînd ei îşi închipuie că am plecat; de	Strecurîndu-se înapoi fără veste, el trage cu urechea în mod deliberat.

fapt îi surprind din întîmplare împreună şi sînt silit să trag cu urechea pentru a-mi proteja interesele.

Doamna Capadose este zdruncinată de viziune pătrunzînd în esenţa ei; Capadose, dîndu-şi seama ceva mai încet de ceea ce am dezvăluit ciopărţeşte portretul.

Nu încerc să-l opresc; sînt mai degrabă bucuros că acum, în sfîrşit, am s-o determin să recunoască că regretă această căsătorie nefericită.

Dar ea îl susţine pe bărbatul ei în minciuna pe care o născoceşte în legătura cu posibila distrugere a portretului şi astfel îmi dezvăluie fără putinţă de tăgadă că a *fost* total degradată de bărbatul ei. Mincinosul a triumfat iar eu am pierdut viziunea femeii incoruptibile. „Ipocrizia ei“ este revoltătoare.

Lyon este cu adevărat încîntat văzîndu-i groaza cînd ea descoperă cruzimea „adevărului“ din portret şi chiar şi mai încîntat văzîndu-l pe Capadose ciopîrţind pînza.

Acum, în sfîrşit, ei îi este ruşine de soţul ei şi Lyon a făcut-o să simtă astfel; dar a îngrozit-o şi mai mult cu propria sa brutalitate.

Susţinîndu-şi soţul ea dezvăluie fără putinţă de tăgadă că-l iubeşte totuşi pe bărbatul mai vrednic şi că este gata să mintă pentru el. Mincinosul netrebnic — Lyon — a căzut în propria sa capcană.

Am ezita să insistăm în mod excesiv asupra unor lucruri ce pot părea evidente, dacă criticii în general n-ar părea să fie înclinaţi să creadă chiar tot ce spune Lyon; deoarece James nu ne avertizează niciodată în discuţiile sale că povestea devine în final povestea lui Lyon-mincinosul, mai mult chiar decît povestea lui Capadose-mincinosul, ei au interpretat-o ca şi cum ar fi fost scrisă în conformitate cu planul iniţial.

Ray B. West, Jr. şi Robert W. Stallman, de exemplu, îl văd pe Lyon „inspirat de Muza Adevărului“, atît ca artist cît şi ca om. „Fiinţa *lui* morală şi nu a ei [a doamnei Capadose] este aceea care suferă şocul deziluziei ... El îndrăzneşte să scotocească dedesubturile [caracterul ei] deoarece credinţa în puritatea ei îl susţine. Numiţi-o credinţa unui romantic sau credinţa unui artist. Ea reprezintă pentru Lyon, artistul, acel Adevăr care e Frumuseţe, acea Frumuseţe care e Adevăr [5]. Şi deşi autorii cred că el îşi merită pedeapsa în cele din urmă, el o merită deoarece „a adus o ofensă societăţii [insistînd asupra adevărului]. Sîntem aduşi în situaţia de a simţi că smulgerea măştii publice constituie — o încălcare a moravurilor, o trădare a codurilor sociale al căror mecanism trebuie respectat, chiar dacă produce ipocrizie şi macină minciuni în loc de adevăruri“.

Şi dorinţa sa de a-i stoarce o confesiune este dorinţa de a o izbăvi: „Izbăvirea începe cu umilinţa profundă“.

Pare plauzibil, judecînd după prima notă de caiet, că această afirmaţie a lui James nu se află prea departe de ideea sa iniţială. Dar dacă luăm în consideraţie cîteva din minciunile inspirate lui Lyon de Muza Adevărului sîntem nevoiţi să recunoaştem că viziunea lui James s-a schimbat. „Atunci el îi vorbi de bărbatul ei, lăudîndu-i înfăţişarea, talentul de a face conversaţie, afirmînd că simţise o prietenie subită pentru el şi întrebă, cu o doză de «neruşinare» de care aproape roşi, ce fel de om era“. El urmăreşte, după cum afirmă „trădarea îndreptăţită“ a lui Capadose cu o înverşunare care-l face „aproape să se crispeze“ de propriul său succes. El minte în legătură cu portretul fiicei colonelului pentru a-şi vedea mai departe de curtarea neîmpărtăşită a soţiei. Devenea „o problemă de conştiinţă cîteodată să-şi ia servitorii prin surprindere“. Îi minte ori de cîte ori se dovedeşte util s-o facă, considerîndu-se cu toate acestea un om „de o sinceritate controlată în relaţiile sale cu servitorii“. Dar dacă am fi să considerăm bucată cu bucată toate minciunile sale, întreaga poveste ar trebui repovestită deoarece este în mare parte alcătuită din ele.

Ce să deducem din următoarele simptome ale mobilurilor, dacă el pune la încercare pe cei din jur „deoarece credinţa în puritatea ei îl susţine“? „Lyon ghicea în el [în Capadose]

posibilitatea în anumite împrejurări de a-şi apăra poziţia cu violenţă ... Astfel de momente ca acelea verificau filozofia nevestei sale — lui Lyon i-ar fi plăcut s-o vadă acolo". „O să auzi vocea acelei femei în adînca sa umilinţă ... îşi imagina chiar în clipa în care, cu faţa învăpăiată, ea i-ar fi cerut *lui* să nu reînceapă discuţia. Atunci el ar trebui să se simtă aproape consolat, va fi mărinimos". Cînd doamna Capadose exclamă: „Este nemilos — o prea nemilos!" — după ce vede prima dată portretul — bărbatul inspirat de Muza Adevărului reacţionează caracteristic: „Cel mai ciudat lucru era ... că Oliver Lyon nu a ridicat nici vocea nici mîna pentru a-şi salva tabloul [de sfîrtecările lui Capadose]. Adevărul este că nu avea sentimentul că l-ar fi pierdut şi nici nu-i păsa dacă îl pierdea, cu atît mai mult cu cît era conştient că dobîndise o certitudine. Vechea lui prietenă *era* ruşinată de bărbatul ei, şi el o făcuse să se simtă astfel şi repurtase un mare succes chiar dacă realizase aceasta cu sacrificiul muncii sale preţioase ... Tremura de tulburarea sa fericită".

În cele mai multe din minciunile sale există un element de cruzime. Într-adevăr pe măsură ce se desfăşoară povestirea, interesul lui Lyon în arta sa se perverteşte tot mai mult ajungînd să se concentreze exclusiv asupra atacului agresiv îndreptat împotriva Colonelului. În slujba acestui atac întregul său caracter se înăspreşte. Dacă la început pare interesat de subtilitatea artistică, mai tîrziu el devine preocupat „de ideea că atunci cînd va trimite pictura la Academie nu va putea să o înscrie în catalog sub rubrica simplă pe care o reclama decenţa. Pe scurt, nu putea trimite tabloul cu titlul „Mincinosul" şi era păcat. Totuşi, faptul conta prea puţin căci era hotărît acum să imprime acest cusur atît de evident — chiar şi pentru cea mai mediocră inteligenţă — aşa cum se afla imprimat în viziunea sa pe chipul viu. Nevăzînd nimic altceva în Colonel astăzi, s-a lăsat furat de bucuria de a nu «reda» nimic altceva". Este imposibil să se pună de acord această imagine a datoriei artistului cu vreuna din noţiunile căreia James i s-a dedicat vreodată; este de fapt viziunea lui James privitor la ceea ce se poate întîmpla artei cînd este pusă să slujească ţeluri „interesate" sau practice. Nu de dragul artei a continuat Lyon „să-şi biciuiască victima în momentul în care îi slăbiseră puterile".

În sfîrşit, putem observa că toate intervenţiile neechivoce ale naratorului creditabil — enumăr patru care sînt şi foarte scurte — au funcţia de a accentua diferenţa dintre imaginea lui Lyon despre sine şi adevărata imagine; el nu acţionează din mobiluri artistice, nici dintr-o angajare greşită faţă de un ideal, ci mai degrabă din mobilurile unui amant dezamăgit. Tot restul este o justificare, argumentată suficient de convingător pe măsură ce Lyon „o rosteşte" sau o gîndeşte, care este însă menită să fie considerată ca atare de către cititorul cu discernămînt.

Dacă aşa arată imaginea aproximativă a ironiilor pe care urmărea să le adune James în jurul imaginii lui Lyon despre sine şi despre tovarăşul său în ale minciunii, cum explicăm faptul că dintre toţi cei care au scris despre povestire numai Marius Bewley a văzut-o dintr-o perspectivă apropiată întrucîtva de a noastră? [6]

Se întîmplă frecvent în controversele critice asupra sensurilor lui James să se atribuie asemenea diferenţe prostiei sau neglijenţei tuturor cititorilor cu excepţia acelora care văd „adevărata" interpretare. Dar tratînd o astfel de povestire acuzaţiile reciproce par să fie lipsite de sens. Oricît ar fi de mare atenţia, inteligenţa sau volumul de informaţie nu este suficient pentru a obţine acea siguranţă despre „The Liar" pe care toţi cititorii o au în legătură cu „Fiara din junglă". Deşi cele două perspective izbitor de diferite, cea a observatorului şi cea a autorului pot părea de neconfundat în prezentarea mea schematică, în povestirea însăşi ele sînt învăluite într-o complexitate care ne face să ne îndoim de orice interpretare.

În primul rînd diferenţa dintre vocea lui Lyon şi cea a lui James, vorbind de după şi prin paravanul stilului, nu este de obicei atît de mare ca în pasajele pe care le-am citat; uneori, într-adevăr, nu există nici un fel de diferenţă sesizabilă. Mare parte din ceea ce vede Lyon în Capadose este adevărat. Părerea pe care o are despre sine ca mare artist este justificată; avem în acest sens confirmarea neentuziastă a doamnei Capadose. În al doilea rînd pentru a citi povestirea cum se cuvine trebuie să ne înfrîngem pornirea firească de a fi de acord cu reflectorul. El ne cîştigă încrederea prin simplul fapt de a fi reflector, deoarece în viaţă singura inteligenţă

pe care o cunoşteam, aşa cum o cunoaştem pe a lui Lyon, este a noastră. Dar tocmai această atracţie îl face să fie periculos: prezenţa sa va fi fatală pentru anumite efecte.

Astfel în „The Liar", chiar atunci cînd am fost preveniţi de necreditabilitatea lui Lyon, sîntem totuşi confruntaţi, chiar şi după lectura cea mai atentă, cu cîteva ambiguităţi inevitabile pe care cu siguranţă James nu le-a avut în vedere. Admiţînd că unele din părerile lui Lyon sînt necreditabile iar altele nu sînt, ce să spunem de grupul mare de păreri de la mijloc care sînt plauzibile dintr-un punct de vedere, neplauzibile dintr-altul? Se compătimeşte; se simte trădat, pierdut. Oare vrea James ca noi să ne batem pur şi simplu joc sau să manifestăm înţelegere? Oare minciunile din final ale doamnei Capadose sînt vrednice de dispreţ, aşa cum crede Lyon, sau nobile, sau poate cîte puţin din fiecare? Ea primejduieşte pe de o parte, probabil, o terţă persoană inocentă, dar pe de altă parte ea apără un om relativ nevinovat de un om prădalnic. Rămînem uimiţi de complexitatea vieţii — şi aceasta face parte din intenţia neîndoielnică a lui James. Dar este evident în acelaşi timp că o poveste poate rămîne coerentă doar dacă asemenea paradoxuri sînt controlate în interiorul anumitor limite — oricît de încăpătoare ar fi acestea. Recunoaşterea complexităţii depinde de claritatea viziunii noastre asupra elementelor care o alcătuiesc. Amestecul de bine şi rău în personajele acestei povestiri va fi ignorat sau greşit înţeles dacă nu distingem clar care sînt elementele bune şi care cele rele. Dacă Lyon este interpretat ca un artist nobil luptînd pentru adevăr împotriva unei culturi filistine, povestea este fără îndoială foarte slabă; nouă zecimi din spiritul şi ironia pe care le concentrează vor fi pierdute. Şi chiar dacă el nu este interpretat astfel, compoziţia rămîne totuşi parţial nerealizată; povestea mincinosului, Lyon, este numai pe jumătate dezvoltată.

Dacă nu am dispune de dovezile oferite pînă acum, aş putea fi acuzat că în cazul „Mincinosului" am procedat aşa cum i-am acuzat pe alţi critici că au procedat în cazul povestirii „O coardă prea întinsă": de a fi văzut o distanţă mai mare între autor şi narator decît ne-ar îndreptăţi povestirea. Dar din fericire James ne furnizează o coroborare de netăgăduit prin felul de revizie întreprinsă cu ocazia pregătirii ediţiei

newyorkeze a operelor complete (1907—1909). S-a scris foarte mult în legătură cu complexitățile introduse de James în revizuirea povestirilor timpurii dar în „Mincinosul" întîlnim o încercare de a *reduce* complexitatea morală prin sublinierea interpretării pe care am oferit-o eu. Acolo unde în prima versiune apare: „Lyon a pus în aplicare idee de a-l demasca [pe Capadose] prin desen, ideea pe care o nutrise timp de atîtea săptămîni", în versiunea revizuită apare: „Lyon a aplicat fără îndurare talentul său de a provoca". Acolo unde originalul spune că Lyon „îl biciuia", ediția revizuită spune că el „și-a biciuit victima" [7]. Numeroasele schimbări de acest fel ne duc către o viziune mai clară a artistului surprins în propriile sale mașinații. Dar chiar în versiunea finală, după toate modificările, rămînem nedumeriți totuși în anumite locuri în care James nu poate să profite de nedumerirea noastră. Independent de punctul în care alegem să ne stabilim pentru interpretarea noastră finală, fie că ne oprim la noblețea aproximativă văzută de West și Stallman sau la ticăloșia aproximativă pe care o văd eu, nu ne putem aștepta ca cititorul să deducă cu certitudine dacă un anume fapt redat de Lyon a fost deformat pentru a reflecta propriul său caracter sau a fost redat exact pentru a ne oferi situația exactă a ceea ce se întîmplă în realitate cu doamna Capadose.

„FURTUL DOCUMENTELOR ASPERN" SAU „EVOCAREA VENEȚIEI"?

Efectul unui focar dublu incomplet rezolvat ne produce și mai multe greutăți într-o poveste mai bine cunoscută „The Aspern Papers" publicată în același an cu „Mincinosul" (1888). Spre deosebire de alte povestiri pe care le-am examinat aceasta pare să fi fost concepută de la început ca o poveste despre narator. Deși notele inițiale ale lui James în legătură cu posibilitățile unei povestiri despre „josnicul editor" nu zugrăvea pe deplin „imoralitatea" pe care o descrie în final, James avea de la început în minte emoțiile comice și ironice a căutărilor unui amator de antichități. „Interesul ar consta într-un tribut oarecare pe care trebuie să-l plătească un om, și pe care bătrîna — sau supraviețuitoarea — îl fixează ca reprezentînd valoarea documentelor. Ezitările sale — lupta

sa — deoarece într-adevăr el ar da aproape orice“ — toate acestea se deplasează clar în direcţia declaraţiilor pe care le face naratorul în povestirea terminată. „Îmi pare rău, dar nu există josnicie la care nu m-aş preta de dragul lui Jeffrey Aspern“.

Lucrul uimitor este că în prima notă de caiet nu există decît o sugestie foarte vagă a „zugrăvirii“ trecutului romantic pe care James îl descrie cu mulţi ani mai tîrziu ca fiind atît de important în povestire. James se apropie cel mai mult aici de acest lucru vorbind despre „imaginea a două bătrîne englezoaice ofilite, ciudate, sărace şi discreditate, continuînd să trăiască, înconjurate de o generaţie străină, în colţul lor muced dintr-un oraş străin — cu celebrele scrisori ce reprezintă avutul lor cel mai de preţ“. Interesul principal rezidă în complotul urzit de acest „adept fanatic al lui Shelley“ împotriva celor două figuri romantice.

Atunci cînd cu ani mai tîrziu, în Prefaţă, el ajunge să-şi reamintească această idee, complotul fanaticului shelleyan este trecut complet cu vederea în favoarea unei discuţii asupra propriilor sale eforturi de a vizualiza trecutul „imaginabil, palpabil, *vizitabil*“. Toată discuţia se concentrează asupra atmosferei, asupra contrastelor atmosferice, asupra plăcerii de a descrie „bătrîna mea Veneţie“ şi „Veneţia şi mai veche a lui Jeffrey Aspern“; totul se petrece în jurul „aventurii“ eforturilor sale de a evoca „o scenă finală a dramei lui Shelley bogată şi întunecată, jucată pînă la capăt în însuşi teatrul propriei noastre «modernităţi»“. James nici măcar nu menţionează protagonistul cu excepţia indicaţiei asupra fanaticului „shelleyan“, a cărui aventură sugerase iniţial povestirea, dar care nu este nici în cea mai mică măsură reflectat în versiunea finală.

Avem deci două subiecte clar diferenţiate. Există o intrigă: încercarea lipsită de scrupule a naratorului de a dobîndi documentele şi frustrarea sa finală; o intrigă care necesită un agent deosebit de insensibil. În al doilea rînd există o „imagine“, o tentă sau o atmosferă, un trecut care trebuie explorat şi redat cu toată măiestria poetică de care dispune James. Pînă aici totul e bine; nu există nimic fundamental incompatibil cu aceste două subiecte. Dimpotrivă, noţiunea unui „trecut care poate fi reparcurs“ dar care este de fapt

violat de un colecționar modern de antichități care nu are nici cea mai vagă idee de felul în care trecutul poate fi întradevăr explorat eficient, pare la prima vedere să fie valabilă. Dar din nefericire există un principiu general față de care James se simte constrîns să-și scrie povestirile. „Zugrăvirea" nu trebuie să vină din partea autorului vorbind în numele său. Ea trebuie reintegrată în conștiința unui reflector *lucid* și cuprinzător. Și cine să fie acest reflector,— cine poate să fie în acest caz decît colecționarul însuși? În cazul că nu doamna Prest — a cărei prezență nedisimulată ca simplă *ficellă* îi oferă un pretext de a-și expune planurile — urmează să fie dezvoltată sub forma a ceea ce cu siguranță ar fi un observator cam incredibil, singura minte disponibilă cu un control suficient asupra mersului lucrurilor este mintea colecționarului. El este acela care trebuie să exploreze și să evoce trecutul. Și totuși el trebuie să se „năpustească" asupra posesiilor amantei îmbătrînite a poetului și să violeze spiritul naiv al nepoatei muribundei.

Povestirea în forma ei finală este izbutită, dar după părerea mea ea a plătit tributul modalității narative. Oricît de nesăbuită ne-ar părea joaca cu procedeele marelui maestru, nu ne putem stăpîni să nu tragem concluzia că naratorul, așa cum este realizat, deși bine ales pentru părăsirea Tinei Bordereau, nu era adecvat pentru a evoca poezia trecutului explorabil.

Toată energia, tot sensul mișcării intrigii se concentrează asupra eforturilor naratorului de a obține documentele Aspern și în special asupra profitului pe care-l trage din afecțiunea Tinei. În imoralitatea sa, deși nu și în detaliile încercărilor sale, el este frate vitreg cu alți „editori josnici" din proza lui James ca Mathias Pardon în *Bostonienii*, George Flack în *The Reverberator* sau reporterul din „The Papers". Este de asemenea frate vitreg cu Morris Townsend din *Washington Square*, care se folosește de sentimentele nevinovate ale unei femei în scopuri egoiste. Am trăit o epocă în care fidelitatea și onoarea au însemnat atît de puțin în termenii convențiilor literare, încît este ușor să trecem cu vederea ceea ce mai însemnau încă acestea pentru James. Dar dacă aplicăm naratorului din povestirea de față criteriile integrității și onoarei

care apar, să spunem, în *The Spoils of Poynton*, dacă, pe scurt, judecăm naratorul în funcţie de standardele oricăruia dintre reflectorii cu adevărat *lucizi* ai lui James, imoralitatea colecţionarului nu poate fi văzută decît ca fiind esenţială pentru acest efect. De la început şi pînă la sfîrşit atenţia noastră este irezistibil concentrată asupra comediei păcăliciului păcălit, a omului lipsit de caracter care îi manevrează pe ceilalţi atît de inteligent încît „se distruge“ pe sine.

Din nou, aici, ca şi în cazul „Mincinosului“, versiunea newyorkeză, revizuită, se deplasează în direcţia conştiinţei noastre mai acute asupra imoralităţii naratorului. Oricine s-ar îndoi de faptul că atenţia finală a lui James a fost îndreptată cu precădere asupra naratorului ar trebui să recitească povestirea în versiunea revizuită verificînd cu originalul acele pasaje care-l arată înşelînd, furînd, minţind sau recunoscîndu-şi nelegiuirile. Revizuind *Portretul unei doamne* James a încercat, aşa cum arăta Matthiessen, să facă mai evidentă descompunerea morală a lui Osmond, astfel încît „mistificarea nu-i aparţine decît lui Isabel, ambiguitatea se găseşte toată în ceea ce Osmond tăinuieşte şi nu în îndoielile pe care James le-ar fi avut în legătură cu el“. James a schimbat perspectiva lui Osmond asupra lui Isabel de la „strălucitoare şi blîndă ca un nor de april“ la „mlădiindu-se după nevoile sale ca un mîner de ivoriu în palmă“ [8]. Acelaşi tip de revizuire apare şi în această povestire. Următoarele exemple nu sînt decît cîteva din mărturiile extreme ale eforturilor lui James de a preveni, în versiunea revizuită, acel tip de identificare cu naratorul care, chiar în povestea „evidentă“ ar putea lesne să rezulte din poziţia privilegiată a povestitorului. Sublinierile îmi aparţin.

Versiunea originară	*Versiunea revăzută*
Îmi pare rău, dar de dragul lui Jeffrey Aspern aş fi în stare *de mai rău*.	Îmi pare rău dar nu există *josnicie* pe care n-aş comite-o de dragul lui Jeffrey Aspern.

„Eşti tare extravagant ...“, a spus tovarăşul meu. „Eşti desigur hotărît *să mergi* foarte *departe !*“

„Eşti foarte extravagant şi asta se cumulează cu *imoralitatea ta*“.

De-ar muri săptămîna viitoare, de-ar muri mîine atunci aş putea *pune mîna pe documentele ei.*

... atunci aş putea *să mă arunc asupra avutului ei și să-i răscolesc sertarele.*

... pentru prima, ultima, singura dată i-am privit ochii ei extraordinari. Mă ţintuiau, strălucitori, făcîndu-mă să mă simt îngrozitor de ruşinat.

... Mă ţintuiau strălucitori; *erau ca năvala bruscă a unei izbucniri de lumină căzînd peste un tîlhar prins asupra faptului ;* mă făceau să mă simt îngrozitor de ruşinat.

Îi spusesem doamnei Prest că aş face dragoste cu ea [cu fiica ei]; dar fusese o glumă fără consecinţe şi nu-i spusesem niciodată lucrul ăsta lui Tita Bordereau [de remarcat că „Tita“ a fost schimbat în numele mai atrăgător „Tina“].

... Nu-i spusesem asta niciodată *victimei mele.*

Cum putea, de vreme ce nu mă întorsesem înainte de căderea nopţii, să contrazică chiar şi de formă o astfel de idee [ideea domnişoarei Tina că el ar fi refuzat îngrozit oferta ei de iubire]?

... să contrazică, *chiar și de formă*, *chiar și ca pe un act de omenesc obișnuit* o astfel de idee?

Aceste citate izolate ne oferă desigur numai o parte din intensitatea pe care o întîlnim concentrată în ambele versiuni asupra degradării morale şi a înjosirii finale a naratorului lui James[9]. Efectul acestora şi celelalte schimbări nu-l fac în nici un caz mai rău *de fapt ;* acţiunile sale rămîn din punct

de vedere obiectiv aceleaşi în ambele versiuni. Ele mai degrabă înrăutăţesc doar imaginea lui despre sine accentuînd conştiinţa pe care o avem că este vorba de drama unei relaţii, nefundamentată moral, cu domnişoara Tina. Astfel ele uşurează sarcina cititorului făcînd acest aspect al povestirii mai puţin subtil şi ambiguu decît era iniţial.

Povestea constă deci doar din încercările unui bărbat fără scrupule de a obţine documentele Aspern, descoperirea sa că cea mai bună cale de a ajunge la ele este să-i facă curte nepoatei neatrăgătoare a posesoarei lor, Tina, descoperirea ulterioară că tributul posesiunii totale este căsătoria, retragerea temporară din faţa unui asemenea conflict şi — dar să-l lăsăm să relateze punctul culminant cu propriile sale cuvinte. Remarcaţi cum se trădează singur cînd întîlneşte apoi femeia nedorită pe care trebuie să înveţe s-o accepte dacă vrea să devină posesorul documentelor. În momentul în care intră în cameră el îşi dă seama că ea a observat dezgustul său involuntar cînd cu o zi înainte i s-a oferit în schimbul hîrtiilor.

> ... Am văzut de asemenea ceva care nu intrase în prevederile mele. Sentimentul eşecului o schimbase vizibil pe sărmana domnişoară Tina, dar eram prea plin de stratageme şi gînduri de pradă ca să-mi fie mintea la asta. Acum însă am observat totul; nu pot descrie cît de mult m-a şocat. Stătea în mijlocul încăperii cu o expresie de blîndeţe îndreptată asupră-mi iar privirea ei iertătoare ca o binecuvîntare îi dădea ceva angelic. O înfrumuseţa; o întinerea; nu mai era o femeie bătrînă şi ridicolă. Această schimbare a expresiei ei, această vrajă a spiritului o transfigura şi în timp ce o mai observam încă, am auzit o şoaptă undeva în adîncul conştiinţei mele: „De ce nu, la urma urmei,— de ce nu?“ Mi se părea că *pot* plăti tributul.

Aceasta este ideea pe care o are *el* despre vocea *conştiinţei*. Dacă este într-atît de necreditabil în această privinţă, ce să spunem de impresia că înfăţişarea ei s-ar fi schimbat într-adevăr? Oare schimbarea se datoreşte pur şi simplu unei interpretări subiective? James ne întăreşte curînd bănuielile: „Dar mai distinct încă decît acea şoaptă am auzit

totuşi glasul domnişoarei Tina" spunînd că documentele fuseseră distruse şi odată cu ele orice raţiune „de a plăti tributul".

„Părea că se învîrteşte camera cu mine cînd spuse asta şi într-o clipă se lăsă peste mine un întuneric dens. Cînd a trecut, domnişoara Tina se afla tot acolo, dar transfigurarea pierise iar ea redevenise persoana trecută, neatrăgătoare şi neîngrijită". Din cauza metodei narative ni se răpeşte pentru totdeauna posibilitatea de a şti dacă domnişoara Tina era în adevăr capabilă de iertare, dacă era cu adevărat transformată, dacă era în realitate o persoană trecută şi neîngrijită. Sîntem limitaţi la drama urzelilor naratorului şi atunci cînd conchide regretînd pierderea — „vreau să spun a documentelor preţioase" — rămînem pentru totdeauna cu o îndoială dacă în mintea lui nu există vreo bănuială că suferă o pierdere mai serioasă, dacă nu ne gîndim la acea pierdere ca fiind cea a onoarei sau a domnişoarei Tina însăşi. Ceea ce ştim cu certitudine este totuşi suficient pentru a face acest aspect al povestirii deosebit de izbutit: uneltitorul s-a dovedit a fi victima principală a propriilor sale urzeli complicate.

Dar ce s-a întîmplat cu celălalt subiect descris în Prefaţă în tot acest timp? Ce s-a întîmplat cu „trecutul explorabil"? Ei bine, sărmanul narator orb a încercat în răstimpuri să se ridice la nivelul sensibilităţii necesare pentru a reda cu ajutorul colaborării neechivoce a cititorului atmosfera romantică a Veneţiei şi în special acest ungher al trecutului, Vila Bordereau. Iată-l pe uneltitorul comic în cealaltă postură a sa, de apologet poetic: „La Veneţia nu putea exista afacere care să nu ceară răbdare şi, cum adoram locul, îi înţelegeam spiritul mult mai bine deoarece investisem acolo foarte mult. Acel spirit îmi ţinea în permanenţă companie şi părea să mă privească cu chipul nemuritor şi reînviat — în care-i strălucea tot geniul — al marelui poet care-mi era imbold. Îl invocasem iar el s-a arătat". Desigur, nu mai e vorba aici de uneltitorul ridicol; acesta este discipolul vrednic al marelui poet, vorbind pe tonul pe care-l foloseşte James însuşi cînd descrie sentimentele *sale* în legătură cu Veneţia şi imaginarul Aspern. Şi naratorul continuă pe acelaşi ton o bună bucată. În substanţialul pasaj ce încheie secţiunea a patra, şi care conţine opiniile naratorului despre Aspern, despre America şi despre arta americană, este menit

cu siguranţă a fi un purtător de cuvînt creditabil al temei lui James: „Acesta este lucrul pentru care l-am preţuit iniţial: în acea perioadă cînd patria noastră era goală, primitivă şi provincială, cînd nici măcar nu se resimţea lipsa faimoasei «atmosfere» care se presupune că-i lipseşte, cînd literatura se simţea acolo însingurată, iar arta şi forma aproape imposibil de atins, el a găsit resursele de a trăi şi de a scrie ca unul din cei aleşi; a fi liber şi complet autonom; şi fără spaime; a simţi, înţelege, şi exprima totul".

Cu greu putem considera că este vorba de aceeaşi persoană. Şi se aude aici o a treia tonalitate a vocii, cînd primele două intră direct în conflict.

> Era ca şi cum stafia lui [a lui Aspern] strălucitoare s-ar fi întors pe pămînt să mă încredinţeze că el privea întreaga chestiune ca fiind a lui, şi a mea nu mai puţin, şi că ar fi trebuit să ne îngrijim de ea frăţeşte şi cu drag pînă la capăt ... Misiunea mea excentrică şi personală se integra în povestea şi strălucirea sa — am simţit chiar o comuniune mistică, o înfrăţire morală cu toţi acei care în trecut s-au pus în serviciul artei. Ei lucraseră pentru frumuseţe pentru un ţel nobil; şi eu oare ce altceva făceam? Acest element se găsea în tot ceea ce scrisese Jeffrey Aspern şi nu făceam decît să-l scot la lumină.

Fără îndoială că aici James a introdus deliberat o serie de indicii pentru a ne face să vedem că naratorul îşi justifică argumentat comportarea. În slujba artei? *Doar* pentru a aduce la lumină frumuseţea? Şi cum rămîne cu purtarea lui Aspern? „Cel puţin eram bucuroşi să credem că în toate proclamaţiile noastre care-l achitau conştiincios pe Aspern de toate grosolăniile — unii consideră acum, am impresia, că le-am exagerat — menţionasem numai în treacăt şi în modul cel mai discret pe cele privitoare la legătura cu domnişoara Bordereau. Faptul cel mai straniu este că şi în situaţia în care am fi avut materialul, episodul s-ar fi dovedit a fi extrem de rebarbativ". Este atunci Aspern şi el întinat de imoralitatea demonstrată de narator? Iarăşi întrebîndu-ne dacă Aspern „a trădat-o" pe Juliana în operele sale „a lăsat-o cum spuneam astăzi pe seama posterităţii", colec-

ţionarul de antichităţi îl absolvă pe Aspern în ceea ce s-ar putea să fie încă un exemplu al obişnuitelor sale „proclamaţii exagerate“: „Mai mult, nu era oare orice faimă suficient de îndreptăţită şi sigură de persistenţa sa cînd era asociată cu opere nemuritoare prin frumuseţea lor“? Era oare James atît de naiv ca să-l lase pe narator să scape cu confuzia distincţiei dintre acest tip de trădare, fără de care poezia romantică nu ar putea exista, şi trădările personale ale naratorului în căutările sale de colecţionar? Mereu pe parcursul povestirii ne simţim obligaţi să renunţăm, spunîndu-ne că James a oferit pur şi simplu prea puţine indicii pentru judecăţile de care, evident, ne mai crede încă în stare.

Avem deci în povestire trei voci narative distincte: auto-trădările naratorului, evidente pentru orice cititor atent; eforturile sale de a evoca direct trecutul, care scoase din context n-ar putea fi deosebite de vocea lui James; şi pasajele de bolboroseli incoerente, dacă ne putem exprima astfel, cu care este împănată povestirea. Sînt atîtea lucruri bune în povestire că pare aproape o ingratitudine din partea noastră să ne întrebăm dacă cele trei valori narative sînt vreodată cu adevărat armonizate. Criticii au urmat în general exemplul lui James evitînd astfel de probleme. Este atît de comod „să nu-ţi placă James“ din cauza obscurităţilor sale sau să-l idolatrizezi pentru ambiguităţile sale subtile — cînd nu ne ostenim prea mult să lămurim ceea ce vrem să spunem prin asta. Ambele poziţii sînt absolut sigure, apărate de trupe cu gradaţi peste gradaţi, cu tradiţii de luptă onorabilă datînd de cîteva decenii. Partea mai grea este să-l priveşti nepărtinitor pe maestru şi să hotărăşti — fără idolatrie sau iconoclasm — dacă, la urma urmei, a dat întreaga măsură a iscusinţei sale [10].

A sosit deci timpul să ne punem acea întrebare finală şi grea în legătură cu această povestire, chiar dacă nu sîntem prea convinşi că vom fi în stare să-i găsim un răspuns: Oare greşea James atunci cînd „înzestra“ povestirea cu un singur narator, folosit pe de o parte să dezvăluie propriile sale deficienţe cu ironie inconştientă şi pe de altă parte să laude lucruri vrednice de laudă? Nu încape îndoială că James a dat dovadă că poate fi experimental, înaintat, sincer, obiectiv, impersonal, dificil, dar după ce au fost spuse toate

acestea nu ajungem totuşi să ştim dacă opţiunea a fost cea mai potrivită. În ce măsură l-a ajutat sau l-a împiedicat această alegere de ordin tehnic în eforturile sale de a materializa posibilităţile intrinseci ale acestei opere?

Nu cred că mai este nevoie să repet că o asemenea problemă nu poate fi rezolvată construind încă o regulă generală spre a le înlocui pe acelea discutate anterior: „Nu te poţi aştepta din partea unui narator să ducă la bun sfîrşit misiuni care se exclud". Huckleberry Finn îndeplineşte misiuni contradictorii într-un mod de-a dreptul admirabil, cînd evocînd poezia fluviului Mississippi, cînd trădînd o ignoranţă fără margini. Pe de altă parte nici nu este fundamental greşit de a prezenta un personaj care o ia razna prin neînţelegerea unor valori admirabile în sine. De fapt este una din gloriile romanului că poate să cuprindă exact acel tip de complexitate încercat aici de James fără pierderea clarităţii sau intensităţii. Dar această complexitate poate fi intensă doar dacă elementele care o alcătuiesc sînt ele însele intense, fiecare în felul său.

Pare limpede că James a considerat întotdeauna această povestire ca o încercare de-a materializa ambele elemente pe care el însuşi le descrie: comedia ironică şi evocarea romantică ca fundal şi contrast. Nu e verosimil ca el să fi conceput atît pe ticălosul editor cît şi evocarea trecutului drept subiecte independente cu efecte aparte; cu cît este mai puternică evocarea atmosferei cu adevărat romantice a Veneţiei şi a trecutului ei, cu atît este mai mare comedia ironică a colecţionarului de antichităţi amăgit care-i violează trecutul. Şi dimpotrivă, pe cît de clar iese în evidenţă josnicia sa modernă pe atît de eficient ar trebui să fie contrastul cu pasiunea autentică pentru frumos a romanticilor. Departe de a fi cu adevărat contradictorii, cele două efecte ar putea fi uşor interpretate drept complementare; cu cît este mai adîncă muşcătura ironică cu atît este mai puternic contrastul cu ceea ce nu este tratat ironic. Dar este evident din critica publicată în legătură cu această povestire că cei mai mulţi cititori au căzut fie într-o extremă fie în alta, neglijînd adevărata complexitate spre care povestirea pare implicit să tindă, complexitate care nu este doar ceţoasă şi confuză.

Anumite eşecuri literare se manifestă producînd aceleaşi efecte la toţi cititorii — plictiseală, dezgust sau cum vreţi să-l numiţi. Dar din esenţa acestei povestiri rezultă că eşecul se va manifesta în mod diferit la cititori diferiţi. Pînă nu de mult, dacă ar fi să judecăm din comentariile publicate, celor mai mulţi cititori pare să le fi scăpat bună parte din ironie şi comedie ca urmare a tentaţiei de a se lăsa furaţi de vorbirea poetică a naratorului despre Veneţia. Eu mă situez în extrema opusă — incapabil să citesc pasajele despre Veneţia cu ceva din sentimentul pe care James pare să-l fi dorit, deoarece vocea naratorului îmi sună fals în ureche. Şi probabil că există un al treilea grup, care găsind delectare în însăşi ambiguitatea care pe mine mă jenează, neglijează sensurile evidente pe care le-a urmărit James atît în condamnarea naratorului cît şi în explorarea adulatoare a trecutului. Dar aceasta este o pierdere la fel de gravă ca şi celelalte: nu ambiguitatea ironică maximă ci luciditatea în complexitate este ţelul urmărit de James; el găseşte întotdeauna delectare în „comedie şi tragedie", în egală măsură ca în „ironie", şi ar fi fost foarte dezamăgit să afle că cineva ar putea interpreta „The Aspern Papers" drept o înceţoşare vagă, naturistă şi nediscriminată.

Desigur, am putea să ne imaginăm un cititor atît de maleabil, atît de armonizat cu propriile valori ale lui James încît să poată trece cu agilitate de la o postură la alta, permiţîndu-i naratorului să-şi schimbe natura dintr-un moment într-altul. Dar James a abandonat însăşi convenţiile care în proza şi drama anterioară făceau ca astfel de schimbări să poată fi uşor acceptate. Nu ne facem nici un fel de probleme cînd Shakespeare îşi sileşte unele dintre personaje, în special în solilocviu, să facă afirmaţii ce ţin de naraţiune şi evaluare ce depăşesc cu mult orice estimare realistă asupra adevăratelor lor posibilităţi în interiorul lumii în care acţionează. Shakespeare n-a avut niciodată pretenţia că *maniera* sa este consecvent realistă. Dar James ne atrage mereu atenţia pagină de pagină, că încearcă atingerea unei noi intensităţi realiste a manierei narative. Cum pot atunci, să-i găsesc scuze cînd descopăr un om diferit în naratorul său de la un paragraf la altul? Doar renunţînd la răspunderile mele de cititor şi spunînd că aşa trebuie să fie deoarece e suficient

ca un personaj să aparțină lui James ca să fie perfect. Oricît de bună ar fi povestirea „Documentele Aspern“ nu este într-atît de bună pe cît ar fi putut s-o facă James dacă ar fi păstrat pentru o voce creditabilă dreptul de a evoca trecutul explorabil și adevărat și dacă ar fi folosit naratorul de față doar în funcțiile pentru care are aptitudini.

Atenuarea efectului, ce trebuie să i se releve oricărui cititor care ia opera în serios ca un întreg, poate fi percepută examinînd oricare pasaj în care naratorul trebuie să îndeplinească simultan ambele funcții. Un exemplu bun este fraza finală: „Cînd îl privesc“ — este vorba de portretul lui Jeffrey Aspern — „cu greu suport pierderea — mă refer la documentele prețioase“. Inițial această propoziție suna simplu: „Cînd îl privesc, durerea pricinuită de pierderea scrisorilor devine aproape insuportabilă“. Dar, după cum James bine știa, naratorul nu pierduse în fond numai scrisorile și ca atare el a revizuit povestirea judicios spre a introduce o umbră de îndoială, o urmă de luciditate față de tributul plătit prin pierderea demnității umane. Dar ce se întîmplă, în urma acestei revizuiri, cu evocarea trecutului explorabil? Sînt documentele prețioase? Desigur am spune, sigur că sînt prețioase. Dar acum par mai puțin prețioase — își pierd aproape cu totul interesul — ca urmare a unei revizuiri care ne reamintește, în mod admirabil, pierderile reale ale naratorului.

Discutînd ceea ce se întîmplă atunci cînd maximele morale ale lui Shakespeare ne parvin printr-un „purtător de cuvînt necreditabil“, Alfred Harbage spune că efectul este „de a îndepărta puțin maximele din focarul atenției, de-a le încețoșa întrucîtva, de-a le răpi finalitatea“ [11]. La James efectul este similar : o parte din utilitatea naratorului în evocarea atmosferei romantice a Italiei lui Shelley — deși în nici într-un caz toată — a fost încețoșată și deposedată de finalitate.

„INTERPREȚI PROFUNZI AI LUMII, LUAȚI SEAMA!“

N-am nici cea mai mică îndoială că această interpretare a nuvelei „The Aspern Papers“ va părea unora dintre cititorii mei o super-interpretare în aceeași măsură în care îmi

par mie interpretările freudiene ale povestirii „The Turn of the Screw". Dar sper că şi aşa teza mea va rămîne în picioare: deşi simpla facilitate a lecturii nu poate constitui niciodată proba finală a calităţii unei opere, a dramatiza o viziune tulbure asupra altei viziuni tulburi, sau a unor ape tulburi, poate produce un gen de dificultate care este incompatibil cu anumite tipuri de efecte literare.

De aş putea numai să închei pe acest ton sigur şi rezonabil, problemele mele ar fi relativ simple. Aş putea pur şi simplu să descalific cîteva — foarte puţine — argumente din tot ce a produs maestrul şi să-mi văd de treabă. Dar în tot acest răstimp guvernanta şi interpreţii ei freudieni aşteaptă în culise, aşteaptă să fie justificaţi sau desfiinţaţi. Şi nu sînt singurii. Găsim umbre de îndoială aruncate asupra creditabilităţii a tot mai mulţi reflectori ai lui James; criticii se află angajaţi într-o controversă publică asupra multora din ei. Fleda Vetch, acea fiinţă sensibilă şi adorabilă este bănuită sau „acuzată" direct de Mark Van Doren, Robert Cantwell şi alţii; Isabel Archer de William Troy; Ververii (tată şi fiică) de F. O. Matthiessen; Strether (pînă şi Strether) de Van Wyck Brooks; Maisie de Stephen Spender; Merton Densher („nelegiuitul") de H. R. Hays; Gilbert Long de Leon Edel; Bernard Longueville de Edmund Wilson; naratorul din „Four Meetings" de Ford şi aşa mai departe [12]. Aceste defăimări şi controversele ce le însoţesc răsar mai repede decît le putem da de capăt. Foarte de curînd i-a venit rîndul sărmanului Pemberton, pedagogul din „The Pupil". Acum vreo doi ani Terence Martin l-a numit „geniul rău" al povestirii; îndată ce maşinăria lentă a trimestrialelor literare a permis, John Hagopian i-a sărit în ajutor: este un geniu rău doar în sens existenţialist, luînd o hotărîre tragică întocmai ca şi căpitanul Vere din *Billy Budd.* William Bysshe Stein a replicat cu o acuzaţie diferită: este un „pudibond" care provoacă tragedia elevului neputînd să-şi depăşească propriul său puritanism. Ajuns aici criticul care are neşansa să aibă în cap toate aceste probleme îşi va reaminti, probabil, de o afirmaţie anterioară diferită: Pemberton este de fapt un homosexual în conflict cu „heterosexualitatea vulgară" a părinţilor elevului. Potrivit acestei interpretări, elevul moare „din cauza bucuriei subite că este în sfîrşit

liber să plece cu Pemberton — probabil într-o escapadă amoroasă“ [13]. Dar înainte de a apuca să recitim „The Pupil“ pentru a vedea unde s-a cuibărit greşeala, se iveşte un nou candidat în controversă. Se pare că am fost mult prea înclinaţi să vedem lucrurile simplist aşa cum le vede Christopher Newman în *Americanul.* John A. Clair ne lămureşte, în fine, asupra „lipsei incorigibile de intuiţie“ a lui Newman şi a judecăților sale pripite care-l fac să rămînă ignorant cu privire la situaţia reală — adică ceea ce este perceptibil numai unui cititor dintr-o sută — dat fiind faptul că Claire de Cintre este fiica nelegitimă a doamnei Bread! [14]

Desigur James nu poate fi acuzat de toate acestea. Deşi unele povestiri sînt neintenţionat ambigui, ambiguităţile nu sînt cu siguranţă atît de ample încît să poată permite aceluiaşi narator să fie simultan un puritan mîrşav şi un homosexual eroic. Cu toate acestea dacă îl disculpăm pe James nu trebuie să-i acuzăm oare pe critici? Sau să respingem critica însăşi ca fiind cu totul capricioasă?

Un răspuns complet ar implica probabil o gamă largă de probleme sociale legate de relaţia dintre artist şi public şi de istoria acestei relaţii în secolul XX — probleme pe care nu mă simt competent să le abordez. Dar cu siguranţă o parte a răspunsului se află tocmai în domeniul studiului retoric: succesul sau insuccesul unui autor pentru anumiţi cititori depinde parţial de aşteptările lor convenţionale. Şi ultimele cîteva decenii au produs — oricare ar fi cauzele — un public care a fost derutat de o avalanşă de opere ironice.

Primii cititori ai povestirii „O coardă prea întinsă“ nu şi-au pus niciodată probleme în legătură cu integritatea guvernantei. Experienţa lor obişnuită cu privire la mărturiile depuse de narator îi făcea să se aştepte la fapte demne de încredere ori de cîte ori necreditabilitatea nu era clar dovedită. Cu toate acestea, în anii ’20 cînd a fost avansată pentru prima dată ideea că stafiile reprezintă halucinările guvernantei [15] cititorii trecuseră deja prin două decenii de maximă necreditabilitate. Ştiau ce înseamnă să fi păcălit de martori plauzibili dar corupţi ca Lyon sau dezorientat de un Stephen Dedalus. Pe măsură ce experienţa cu astfel de personaje înşelătoare a crescut, cititorii au devenit tot mai sensibili la omisiunile lor şi tot mai bănuitori în legătură cu pretenţiile

lor de creditabilitate. Cei mai mulți dintre noi am remarcat prea puțin distanța dintre Joyce și Stephen la prima lectură a *Portretului;* am învățat din această greșeală și acum căutăm distanța pretutindeni. Am fost păcăliți de prea multe ori; și rezultatul este că în situația retorică a guvernantei și a reflectorilor din jurul ei au survenit schimbări radicale. Primii lor cititori erau foarte înclinați să comită greșeala de a neglija distanța atunci cînd era evidentă; cititorii neexperimentați se mai află încă în aceeași situație, în 1961, după cum reiese din mulțimea anuală de novici care identifică exact autorii cu naratorii lor. Dar mulți dintre noi se află azi exact în situația opusă: nu mai putem accepta o afirmație simplă și directă atunci cînd o întîlnim.

Rezultatul este că puțini dintre noi sînt imuni la tipul de eroare comisă de Edmund Wilson cînd a interpretat trilogia *Tropicelor* lui Henry Miller. Wilson îl aprecia pe Miller pentru reușitul său portret ironic al unui anumit tip de pozeur „fanfaron“ pentru faptul că își făcea eroul să trăiască cu adevărat „și nu numai în pozele sau lăudăroșeniile sale. El ni-l prezintă pe autenticul vagabond american care a venit la Paris să trăiască în stil mare; și îl abandonează pentru totdeauna drogărilor cu Pernod și visurilor sale“. La toate aceste aprecieri favorabile privitor la ironia sa, Miller a replicat, „tema povestirii sînt eu însumi și naratorul sau eroul, cum obișnuiți voi criticii să-i spuneți, sînt tot eu ... Dacă aveți în vedere naratorul, atunci acela sînt tot eu ... nu folosesc «eroii» incidental, și nici nu scriu romane. Eu sînt eroul și cartea sînt eu“ [16].

Cu o indignare asemănătoare Mary McCarthy relatează încercările unor studenți în engleză aflați în primul an de studiu să găsească semnificațiile ascunse într-una din povestirile ei, cînd în realitate „întregul sens al «povestirii» fiind dat de faptul că se întîmplase aevea; este scrisă la persoana întîi: vorbesc despre mine în propriul meu nume, McCarthy ... Interesul principal consta, avem senzația, în faptul că se întîmplase cu adevărat, autoarei însăși, vara trecută ...“ [17] Sîntem tentați să ne alăturăm atacului amuzant al domnișoarei McCarthy la adresa acelui profesor derutat. Goana după simboluri ascunse și ironii a mers prea departe. Dar dacă examinăm mai atent situația profesorului și în special ceea

ce domnişoara McCarthy însăşi adaugă în legătură cu natura intenţiilor sale din povestire, problema nu mai este atît de clară. Întîmplarea, ne spune ea, îi aparţine „autoarei însăşi care purta o bună parte din vină în acel incident. Doream să mă pun într-o situaţie jenantă pe mine şi, dacă era posibil, şi pe cititori". Aceasta este o întorsătură nouă şi interesantă în ceea ce priveşte scopul artistului: ea scrie nu pentru a se comunica ci pentru a se pune într-o situaţie jenantă. Deoarece urmăreşte să pună în încurcătură şi pe cititor, probabil că ea cere acestuia să se identifice cu greşelile ei, să vadă în acestea o reflectare a propriilor sale greşeli. Minunat. Dar în acest timp sărmanul profesor şi studenţii săi se află în sala de clasă, citind această povestire şi alte povestiri de Kafka şi James, de Hemingway şi Joyce şi poate şi alte din povestirile domnişoarei McCarthy înţesate din plin de ironii. Este greu să le fi venit în minte multe opere moderne importante pe care *să le fi* parcurs, în momentul în care abordau povestirea domnişoarei McCarthy, fără să fi fost puşi în încurcătură de acestea. Şi chiar acum, cînd cunoaştem atitudinea ei faţă de povestire, nu este deloc uşor să deducem pe care dintre trăsăturile naratorului ei îşi închipuie ea că o dezvăluie ca „purtînd o bună parte din vină", şi care îşi închipuie ea este atît de umană, încît să-l determine pe cititor să accepte identificarea într-un moment stînjenitor [18].

Făcînd o afirmaţie întru cîtva similară Saul Bellow ne pune în gardă împotriva „interpretării profunde" [19]. „Poate că cititorii cei mai profunzi sînt aceia care sînt cei mai puţin siguri de ei. O bănuială şi mai tulburătoare este că ei preferă semnificaţia, sentimentului". Dar această avertizare nu ne poate duce prea departe, aşa cum spune Bellow, cînd „cei mai buni romancieri şi poeţi ai secolului au făcut atît de mult pentru a stimula" tipul de interpretare profundă pe care el o deplînge. Romanele lui Bellow însuşi reclamă un mare grad de subtilitate din partea cititorului; naratorii lor sînt doar în parte creditabili. Cine poate decide cu certitudine în ce măsură Augie sau Henderson sau Leventhal vorbesc în numele principiilor lui Bellow?

Aşa dar chiar dacă urmăm sfaturile lui McCarthy şi ale lui Bellow şi renunţăm la goana după simboluri, goana după ironie care este la fel de răspîndită va continua. Odată anga-

jaţi în această direcţie nu mai există drum de întoarcere; nu mai putem pretinde că lucrurile sînt atît de simple pe cît păreau odată. Putem să ajungem în situaţii absurde punînd la îndoială nu numai cinstita micuţă guvernantă dar mergînd pe scara creditabilităţii intenţionate pentru a examina pe Nelly Dean („geniul rău" recent descoperit în *La răscruce de vînturi*), pe Clarissa (care nu mai este o ființă atît de angelică pe cît părea odată), şi chiar pe naratorii cei mai evident omniscienţi şi creditabili. Nu ne poate opri nici cea mai explicită retorică. Cînd Cervantes se străduieşte să-şi prezinte cavalerul tristei figuri ca pe un zănatec orbit (chiar dacă-l îndrăgim), îl ignorăm pur şi simplu: Don Quijote este de fapt un sfînt creştin, un mare erou ironic pe care Cervantes nu-l înţelege pe deplin [10].

Una dintre cele mai grave consecinţe este că a ajuns să fie din ce în ce mai greu să ne bazăm în critica noastră pe vechile standarde ale mărturiilor probante; dovezile din carte nu pot fi niciodată decisive. Am dovedit oare că James a inclus în *povestire* şi nu doar în declaraţiile de intenţie din *Caiete* o dovadă fără echivoc că stafiile sînt cu adevărat acolo, întinzînd acea coardă? Perfect, atunci criticul pur şi simplu ne deplasează atenţia de la psihicul guvernantei la cel al lui James: mai degrabă James, decît guvernanta este acela care şi-a pierdut „simţul realităţii". „Îndoielile pe care le au unii cititori", spune Edmund Wilson, „cu privire la temeinicia povestirii guvernantei sînt, cred eu, reflectarea îndoielilor lui James transmise inconştient de el însuşi". Putem trage concluzia destul de încîntaţi, că „nu numai guvernanta se auto-amăgeşte, dar că James însuşi se auto-amăgeşte în privinţa ei" [21]. Odată ce hotărîm că autorii fac miracole împotriva intenţiilor lor conştiente nici o ipoteză critică oricît de îndepărtată de intenţiile demonstrabile ale autorului din interiorul sau din afara operei nu poate fi respinsă; la rîndul său aceasta înseamnă, deci, că nimic nu mai poate fi dovedit deoarece nici o probă nu este mai relevantă decît alta. Criticul cu cea mai mare putere de convingere — şi pentru unii cititori aceasta înseamnă pur şi simplu criticul care poate găsi cele mai multe ambiguităţi sau ironii — cîştigă. Cum să argumentăm în continuare pro şi contra fanteziilor iresponsabile cuprinse în cele mai recente contri-

buţii la controversa din jurul povestirii „O coardă prea întinsă" — decît numindu-le „iresponsabile"?

> Este oare posibil ca Douglas [stăpînul] să fie Miles [băiatul obsedat]? ca guvernanta îndrăgostită de Miles [Douglas] neputînd să acţioneze în situaţia respectivă să fi scris ea însăşi o poveste, o ficţiune? Şi, în sfîrşit că Douglas atît ca copil cît şi ca tînăr proaspăt venit de la Trinity College să fi fost îndrăgostit de guvernantă?" [22]

Ce sens avea cuvîntul „posibil" într-o astfel de întrebare? Este oare sarcina criticului aceea de a organiza o masă rotundă asupra povestirii în scopul de a decide cum *ar fi trebuit* să scrie autorul?

> Dar chiar dacă există o legătură tacită între Douglas şi guvernantă, interpretările elaborate de diferiţi critici nu sînt neapărat infirmate. Căci esenţial este faptul că povestea spusă de guvernantă trebuie citită la mai multe nivele. Şi aceasta este cu atît mai adevărat dacă afirmăm că povestirea ei este de fapt o ficţiune... Putem încă susţine că manuscrisul ei nu este nici pe departe o poveste adevărată, că este o operă de ficţiune pe care a scris-o deja înainte de a o comunica oral lui Douglas. Sau poate că o compunea pe măsură ce o povestea şi a pus-o apoi pe hîrtie.

Sau „am putea" adăuga că „ar fi putut" s-o copieze dintr-un lung manuscris medieval dispărut. Atîta vreme cît nimeni nu este obligat să producă probe se poate continua aşa la nesfîrşit. Cu toate acestea dacă retorica explicită a autorului încorporată în operă nu este considerată relevantă unde să ne adresăm pentru probe?

Se sugerează uneori că oricine deplînge acest Babel al criticii impune de fapt un cod edilitar simplist pentru ceea ce ar trebui să fie templul etajat al ficţiunii. Henry James mai putea însă să creadă că o operă de artă care trebuie explicată este într-un anume sens un eşec; motto-ul nostru pare să fie: „cu cît e nevoie de mai multe explicaţii cu atît

mai bine". Cînd Edmund Wilson supraliciteazǎ interpretarea lui James sau Henry Miller, cînd recunoaşte cǎ nu ar fi putut „sǎ ghiceascǎ", fǎrǎ un ajutor din afarǎ, „schema complicatǎ" a paralelelor homerice din *Ulise* (Joyce) şi cǎ „rezultatul este uneori derutant şi confuz" [23] sau cǎ „*Izvorul sacru* este o carte mistificatoare, înebunitoare chiar", toate acestea nu-l fac sǎ-şi domoleascǎ lauda pentru „metoda strict obiectivǎ, prin care autorul trebuie sǎ se abţinǎ de a comenta acţiunea". Deşi Erich Auerbach descoperǎ cǎ nu poate descifra „finalitatea şi semnificaţia operei însǎşi" citind numeroşi autori impersonali, în special aceia care folosesc „o multitudine de conştiinţe" ca reflectori, aceştia oferǎ totuşi o imagine „exactǎ" a ceea ce viaţa însǎşi reprezintǎ pentru noi, în timp ce noi ne strǎduim în mod constant „sǎ gǎsim un înţeles şi sǎ impunem o ordine în vieţile noastre", şi eroarea potenţialǎ este astfel complet rǎscumpǎratǎ (*Mimesis* p. 485, 486). Şi în sfîrşit, pentru a alege doar una dintre nenumǎratele afirmaţii de acest fel — cînd Lionel Trilling a mǎrturisit recent neputinţa de a decide, dupǎ lectura controversatei *Lolita* a lui Nabokov, dacǎ acuzaţia finalǎ a naratorului adusǎ propriei sale imoralitǎţi trebuie consideratǎ serios sau ironic, s-a grǎbit sǎ adauge cǎ aceastǎ ambiguitate nu face ca romanul sǎ fie nici mai bun nici mai prost. „Într-adevǎr una dintre atracţiile *Lolitei*, pentru mine, este tonul ambiguu ... şi ambiguitatea intenţiilor, capacitatea de a ne stînjeni, de a deruta cititorul stimulînd mobilitatea moralǎ sǎ reprezinte deosebit de bine anumite aspecte ale vieţii americane" [24]. Punctul de vedere este clar. Viaţa noastrǎ este ambiguǎ din punct de vedere moral; şi cartea aceasta pare sǎ insiste asupra faptului — probabil cǎ sîntem şi mai derutaţi decît eram înainte — şi de aceea însǎşi lipsa ei de claritate devine o virtute.

Pe scurt, am alergat atîta dupǎ peisaje învǎluite în negurǎ şi rǎsfrîngeri în oglinzi tulburi încît am ajuns sǎ iubim ceaţa. Claritatea şi simplitatea sînt suspecte; ironia domneşte suveranǎ. Calitǎţilor generale examinate în capitolele II—V le-am adǎugat ironia ca ceva de dorit în sine. Într-o carte recentǎ despre ironia în dramǎ, aflǎm cǎ Fielding, deoarece era „un ironist mai mare", este probabil un romancier mai mare decît Richardson [25]. Deşi nici un critic cu dis-

cernămînt n-a susţinut vreodată că toate ambiguităţile care rezultă din ironie sînt valoroase, constatăm cu mirare cît de şovăielnici sîntem cînd încercăm să discriminăm, să scoatem în evidenţă o anumită dificultate izvorînd din ironie şi să spunem: „Aceasta este o greşeală“. La urma urmei, ne spunem, numai duşmanii literaturii pot cere ca efectele ei să fie servite cititorului pe tavă.

Ştim cu toţii totuşi că toate mijloacele noastre de comunicare au fost poluate, şi că acest lucru nu este un lucru bun. Recenzentul hărţuit îşi dă seama de acestea atunci cînd încearcă să intuiască miezul unei cărţi fără a avea posibilitatea de a-i dedica o viaţă întreagă. *Coup de Grace* reprezintă în tot cazul pentru mine o performanţă care mă îngrozeşte. Problema care se pune este în ce măsură a fost deliberată? Fără îndoială că a fost aşa în mare măsură. Dar aparţine snobismul *doar* lui Erik, sau este şi doamna Yourcenar înclinată să creadă că sînt intrinsec mai vrednici conţii decît contabilii? Oare cruzimea este doar a lui?... Este oare ea *pe deplin* conştientă de caracterul insipid şi fals al interminabilelor „reflecţii“ ale lui Erik şi (dacă este) cum poate suporta să ne tortureze cu atît de multe [26]? Criticii cunosc răspunsul şi se simt obligaţi să îndeplinească o cercetare esoterică pentru a descoperi dacă trebuie să rîdem sau să plîngem, să visăm sau să ne minunăm, la un anume moment reuşit [27]. În final autorul ştie acest lucru stînd la masa de scris şi întrebîndu-se care din ironiile sale secrete va fi neglijată şi care din judecăţile sale directe va fi luată drept ironie. El poate ceda neîncrederii pe care o are faţă de cititorul simplu şi introduce o avertizare asemenea lui William Gerhardi prefaţînd romanul său *Futility* împotriva identificării: „Eul din această operă nu sînt eu“ [28], sau asemenea lui Vladimir Nabokov în Postfaţa la *Lolita*: „personajul meu Humbert este străin şi anarhist şi există multe lucruri, în afară de fetişcane, în privinţa cărora mă aflu în dezacord cu el“ [29]. Sau dacă se teme mai mult de cititorul sofisticat, înclinat să opună rezistenţă efectelor emoţionale, ar putea să pledeze pentru ceva diferit de lectura rece, detaşată şi ironică cerută de numeroase opere. „Omul zugrăvit aici“, spune François Mauriac în nota introductivă asupra avarului care relatează *Cuibul de vipere* (1932), sub forma

jurnalului, „era duşmanul propriilor săi urmaşi. Sufletul lui era devorat de ură şi zgîrcenie. Cu toate acestea voi face în aşa fel încît să fiţi mişcaţi de soarta lui în ciuda josniciei sale ...“ [30] Sau s-ar putea să nu-şi exteriorizeze nici într-un fel îngrijorările. Dar dacă nu este mai ferit prin egoismul său decît reuşesc cei mai mulţi autori, el va fi conştient că opera sa va fi destinată unei receptări confuze şi creatoare de confuzii. Chiar dacă ar fi să recurgă la procedeele mai vechi ale controlului explicit, aşa cum foarte mulţi autori serioşi au făcut-o, el este pus în faţa unor probleme pe care scriitorii dinaintea lui James puteau să le ignore.

NOTE

[1] Prefaţă la „The Pupil“, în *The Art of the Novel*, editat de R. P. Blackmur (New York, 1947), pp. 153, 154. Toate referirile din acest capitol a căror pagină nu este precizată aparţin acestei lucrări.

[2] Toate referirile la caiete din acest capitol aparţin lucrării *The Notebooks of Henry James*, editată de Matthiessen şi Murdock (New York, 1947). Referirile la pagini pot fi găsite repede în excelentul index sub rubrica „James, Henry, Writings of“.

[3] O dată avizaţi de această deplasare în sfera subiectului, este uimitor să descoperim cît de multe povestiri ale lui James corespund acestui model. Vezi, printre altele, referirile din caiete pentru *The Wings of the Dove*, *The Bostonians*, „The Figure in the Carpet“, „The Tree of Knowledge“, *The Sacred Fount*, „The Lesson of the Master“, „The Marriages“, „The Death of the Lion“, „Four Meetings“, „The Solution“, „The Glasses“, „The Tone of Time“, „The Beldonald Holbein“, „The Two Faces“, „The Chaperon“, „The Patagonia“, „Pandora“, „In the Cage“ şi „The Path of Duty“.

[4] Deşi James poate fi confuz în legătură cu aceste două tipuri de subiecte — subiectul ca generator de idei şi subiectul ca formă culminantă a experienţei unui observator — el este destul de categoric în privinţa considerării operelor finite în funcţie de subiect, ca realizare şi nu ca material iniţial. Cînd, de exemplu, îi reproşează lui Wells faptul că nu a oferit „subiectul ca determinat şi constituit, ca să spunem aşa“, chiar atunci cînd pare să-l laude pentru realizarea „unei afurisite de feliuţe de viaţă“, el afirmă că arta constă tocmai în transformarea acestor afurisite de felii ale unor „subiecte“ date pentru a realiza un subiect con-

stituit. (Scrisoare către Wells, 17 iunie 1900). Vezi de asemenea René Wellek, „Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX, (noiembrie 1958), 293—321, în special 316.

[5] Roy B. West, Jr. și R. W. Stallman, *The Art of Modern Fiction* (New York, 1949) pp. 213—15.

[6] *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers* (London, 1952) pp. 84—87.

[7] Există numeroase alte modificări care contribuie la realizarea aceluiași efect: (1) Revizuirea intensifică trăsăturile pozitive ale lui Capadose. În loc de „un mincinos violent", el „face din țînțar armăsar". Ni se spune că spre deosebire de „interesul" egoist al lui Lyon, minciunile lui Capadose sînt „complet dezinteresate". În loc să fie „tot ceea ce e bun și generos", el devine „tot ceea ce e bun, adevărat și generos". (2) În același sens Lyon este denigrat în ochii noștri: „Lyon era prea scrupulos" se schimbă în „Lyon era în același timp prea discret și prea atașat de propriile sale inducții intime"; „cu o îndrăzneală interioară de care tremura puțin" devine „o obrăznicie care-l făcea aproape să roșească"; etc. De asemenea sînt alertați cel puțin încă o dată de faptul că Lyon își face autoportretul: „Nu credeți că tablourile lui Vandyke spun foarte multe despre el?"

[8] F. O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase* (Oxford, 1944), p. 167.

[9] În privința unei perceperi lucide a perfidiilor tentaculare ale naratorului vezi Sam S. Baskett, „The Sense of the Present in The Aspern Papers", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XLIV (1959), pp. 381—88. Baskett recunoaște că viziunea trecutului pe care o are naratorul este departe de a fi creditabilă și că de fapt ironiile povestirii se bazează pe un contrast implicit între propriul său „sentiment al trecutului" și cel al cititorului și al autorului. Este gata să se folosească de trecut pentru scopurile sale „josnice" din prezent. Trecutul pe care-l evocă este alterat — deși Baskett nu insistă asupra acestui fapt — de modalitatea de evocare. O altă incriminare a naratorului îi aparține lui William Bysshe Stein în „*The Aspern Papers:* A Comedy of Masks", *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (septembrie, 1959), pp. 172—78. Stein se ocupă mai mult de deficiențele estetice ale naratorului; viziunea sa asupra trecutului este alterată, iar trecutul pe care-l evocă este în mare măsură absurd — așa cum vedem din absurditățile Julianei, ultima relicvă vie a acelui trecut.

[10] În privința unui efort similar în legătură cu alți mari scriitori moderni, vezi Graham Hough, *Image and Experience: Studies in a*

Literary Revolution (London, 1960), de ex.: „Nu cred că problemele pe care le ridică structura poemului *Tărîmul pustietății* au fost abordate. Aceste probleme au fost obiectul unor discuții polemice, părtinitoare; ... a accepta acest tip de tehnică a reprezentat la un moment dat un fel de criteriu pentru gradul de participare în poezia modernă ... În timp ce poemul mai putea încă stîrni derută, se impunea definitiv. Strălucirea imagistică, măreția euforică și incantatorie a celor mai bune pasaje, ni s-a furișat în conștiință și a devenit parte a patrimoniului nostru poetic; ar fi fost o ingratitudine, aproape o indecență, să întrebăm cărui întreg îi aparțin aceste fragmente. Și ne-am declarat mulțumiți cu un nivel de organizare care nu ni s-ar fi părut niciodată suficient într-un poem mai vechi... Dar întrebările rămîn — în primul rînd ce anume face într-adevăr ca poemul să fie o totalitate, dacă este într-adevăr o totalitate" (pp. 21—22).

[11] „The Unreliable Spokesman", *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality* (New York, 1947), p. 106.

[12] Un bun punct de pornire pentru o zonă atît de periculoasă îl constituie F. W. Dupee (ed), *The Question of Henry James* (New York, 1945). Dar volumul bibliografiei crește în proporție geometrică cu fiecare an.

[13] Martin, Hagopian și Stein au apărut în *Modern Fiction Studies*, IV (Winter, 1958—59), pp. 335—45, și V (Summer, 1959), pp. 161—71, și în *Arizona Quarterly* XV (Spring 1959), pp. 13—22. Explicarea prin homosexualitate poate fi găsită în antologia *Short Novels of the Masters*, editată de Charles Nieder (New York, 1948) p. 15.

[14] „*The American*: A Reinterpretation", *PMLA*, LXXIV (December, 1959), pp. 613—18. Scriind această notă la mijlocul lui ianuarie 1961, nu cunosc nici un fel de încercări de a da o replică tezei lui Clair. Dar sînt sigur că replici și ipoteze alternative au și apărut. Fără îndoială că în momentul acesta mocnește o controversă asupra acestei probleme, dacă n-a izbucnit deja, și este la fel de sigur că alte interpretări controversate vor face între timp ca cele menționate de mine să pară demodate în momentul publicării cărții. Dar trebuie să mă opresc undeva, altminteri voi începe să semăn cu Tristram Shandy care-și trăia materialul mai repede decît îl putea așterne pe hîrtie.

[15] Vezi Alexander E. Jones, „Point of View in *The Turn of the Screw*, *PMLA* LXXIV (March, 1959), 113.

[16] Wilson însuși menționează acest schimb de opinii în *The Shores of Light* (New York and London, 1952) pp. 708—9. Polemica a avut loc în 1938.

[17] „Settling the Colonel's Hash", *Harper's* CCVIII (February 1954) pp. 68—75.

[18] Putem simpatiza cu un recenzent britanic al lui Mary McCarthy: „Se întîmplă adesea ca cititorul, dezgustat profund de personaj şi crezînd că autorul este de partea lui, să fie luat prin surprindere de cumplita îndoială (pe care autorul nu trebuie s-o îngăduie) dacă nu cumva se află de fapt singur". (Hilary Corke, „Lack of Confidence", *Encounter* [July, 1956], p. 76). Pentru un protest asemănător împotriva altui autor, vezi Charles Child Walcutt, în recenzia la *Bernard Clare* a lui James T. Farrell din *Accent* (vara, 1946), p. 267: „Cred că Farrell se joacă pripit şi neglijent cu această convenţie aproape universală a caracterizării. De aici ambiguitatea: căci în raport cu convenţia Bernard este vrednic de dispreţ în timp ce în raport cu realitatea este mai bun decît cetăţeanul mijlociu pios. Şi astfel Farrell ... poate cere credit pentru veridicitatea neînfricată deoarece dezvăluie atîta josnicie şi viclenie la Bernard ca în clipa următoare să acuze de ipocrizie pe oricine ar îndrăzni să-l considere pe Bernard o fiinţă inferioară".

[19] „Deep Readers of the World, Beware!" *New York Times Book Review* (15 februarie, 1959), pp. 1, 34.

[20] James Hafley, „The Villain in *Wuthering Heights*", *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (decembrie, 1958), pp. 199—215; Norman Rabkin, „*Clarissa:* A Study in the Nature of Convention", *ELH* XXIII (septembrie, 1956), pp. 204—17; W. H. Auden, „The Ironic Hero", *Horizon* XX (august, 1949), pp. 86—93. Pentru discuţii referitoare la necreditabilitatea altor naratori vezi *Bibliografia*, Secţiunea 5, A şi B.

[21] Din postfaţa lui Wilson adăugată la ediţia din 1948 la *The Triple Thinkers* şi retipărită în *The Story: A Critical Anthology* editată de Mark Schorer (Englewood Cliffs, N. Y., 1950) pp. 583—85. Nu demult Wilson şi-a schimbat din nou părerea.

[22] Introducerea la *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw"*, editat de Gerald Willen (New York, 1960).

[23] „James Joyce", *Axel's Castle* (New York and London, 1931) secţ. III, în special p. 213.

[24] Lionel Trilling, „The Lost Lover", *Encounter*, XI (octombrie 1958), p. 19.

[25] Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama* (Chapel Hill, N.C., 1959), p. 45. Contextul elucidează faptul că „ironia" se referă aici la senzaţia publicului privitoare la contrastul dintre viaţă şi artă — un lucru foarte diferit de „ironia" pe care criticii mai noi au căutat-o la Richardson depistînd semnalmente ale distanţei dintre el şi eroinele

sale. Ca şi ceilalţi termeni generali pe care i-am tratat, ironia are atîtea accepţiuni încît nu cîştigăm nimic dacă luăm o poziţie netă faţă de ea. Pentru două texte fundamentale în controversa modernă asupra ironiei în poezie, vezi Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, (New York, 1947) şi „Irony and «Ironic» Poetry", în *College English*, IX (1948), pp. 231—37; R. S. Crane „The Critical Monism of Cleanth Brooks", *Critics and Criticism*, editat de R. S. Crane (Chicago, 1952) pp. 83—107.

[26] Hilary Corke, „New Novels", *The Listener* (7 November, 1957) p. 755.

[27] În afara tuturor mărturisirilor privitor la derută şi acuzaţiilor de obscuritate citate pe parcurs, următoarele două surse sînt utile depăşind mărturisirea sau invectiva în direcţia unei analize inteligente a problemei: (1) David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942): „Oare contrastul între soliditatea burgheză a mediului D-nei Dalloway şi natura conştiinţei ei este menit să contribuie la realizarea efectului?" „Virginia Woolf pare să fi simţit după *Spre Far* că în încercarea ei de a prezenta «învelişul transparent» al experienţei ... distincţia între procesele mentale ale autorului şi cele ale personajelor n-a fost redată suficient de clar" (pp. 77, 104); (2) B. F. Bart „Aesthetic Distance in *Madame Bovary*", *PMLA* LXIX (December, 1954), pp.1112—26. Bart este unul dintre puţinii cititori sensibili ai lui Flaubert care mărturiseşte că a întîmpinat dificultăţi ce ar putea fi atribuite lui Flaubert însuşi; pentru el, Flaubert nu a rezolvat niciodată problema deplasării „distanţei estetice" dintr-un punct într-altul şi rezultatul este că cititorul nu este întotdeauna sigur dacă trebuie să arate înţelegere pentru Emma sau s-o condamne.

[28] Collected edition (London, 1947), pe contrapagina paginei 1.

[29] „On a Book Entitled *Lolita*", *Lolita* (New York, f.a. [1958]), p. 317.

[30] În versiunea engleză a lui Gerard Hopkins (London, 1952) p. VII.

XIII

MORALITATEA NARAȚIUNII IMPERSONALE

„Funcția poetului — să nu fiți surprinși de această afirmație — nu constă în trăirea stării poetice: aceasta este o problemă personală. Funcția sa este de a o crea în alții". „Omul de geniu este acela care-mi insuflă geniu" — VALÉRY

„Scriitorul are nevoie de o relație cauzală cu societatea, de sentimentul că opera sa face ceva pentru ca intimitatea fiecăruia să devină mai mult un privilegiu decît o povară". — HERBERT GOLD

MORALITATE ŞI TEHNICĂ

AM PORNIT de la premiza că pînă acum finalitatea operei individuale este cea care trebuie să dicteze criteriile potrivit cărora să fie judecată. Nu avem niciun drept să impunem standardele din romanul *Nightwood* romanului *Emma*, nici pe cele ale lui Kafka cînd vorbim de Fielding[1]. De fapt s-ar putea ca unii cititori să aibă impresia că vorbind despre riscurile naraţiunii impersonale, în ultimele două capitole, am fost cît pe-aci să comit greşeala pe care am deplîns-o. Cînd afirm că naraţiunea impersonală poate duce la confuzii şi ambiguităţi neintenţionate, oare nu judec proza modernă după criteriile clarităţii sau ale intensităţii emoţionale care decurg din proza anterioară? Nu pot decît să spun că am încercat pînă acum să păstrez cu oarecare rigoare structura argumentaţiei ipotetice pe care o socotesc a fi cea mai răspîndită printre criticii pragmatici eficienţi de la Aristotel încoace: dacă autorul urmăreşte să obţină o participare intensă faţă de acele personaje ce nu sînt înzestrate cu virtuţi puternice, prin care să se impună, atunci însufleţirea psihică a perspectivelor interioare prelungite şi adînci îl va ajuta. *Dacă* autorul doreşte să dobîndească tulburarea viziunii cititorului, *atunci* s-ar putea să-l ajute naraţiunea necreditabilă. Pe de altă parte, dacă o operă cere ca efect ironia dramatică intensă, fie comică fie tragică, autorul poate găsi noi utilizări naraţiunii directe, creditabile. Să-i lăsăm dreptul fiecărei opere de a face ceea ce „doreşte" să facă; să-l lăsăm pe autor să descopere potenţele ei intrinseci şi să-şi dozeze tehnicile în vederea materializării acestor potenţe.

Dar nu există nici o posibilitate de a alege între efecte? Oare trebuie să-i acordăm întotdeauna autorului ceea ce James denumeşte prin „subiect", interesîndu-se doar de succesul materializării acestuia? Oare nu trebuie să existe nici

o discuţie asupra gustului în materie de specii literare? Este oare o comedie desăvîrşită, de felul celei pe care o întîlnim în *Emma*, echivalentă altei comedii desăvîrşite, întîlnită într-un roman atît de diferit ca *Ambasadorii*, sau acelui amestec nedefinit de efecte pe deplin realizat artistic, pe care-l întîlnim în *Castelul*?

În măsura în care criticul doreşte să se facă util artistului sau cititorului, sînt convins că trebuie să urmeze sfatul lui James şi să evite asemenea întrebări. Şansele unui critic de a-i spune lui Kafka ceva care l-ar putea ajuta să-şi îmbunătăţească opera sînt oricum destul de mici; ele dispar cu totul dacă acesta începe prin a-i spune lui Kafka că n-ar fi trebuit de loc să încerce să scrie în *cutare* sau în *cutare* manieră. Dar în măsura în care sîntem oameni care reacţionăm la fiecare operă literară cu toată fiinţa noastră, vom urma inevitabil practica lui James şi vom începe, oricît de discret, să emitem judecăţi atît asupra finalităţii cît şi a mijloacelor.

Dintre toate criteriile pe care le-am putea folosi în anumite scopuri într-o astfel de judecată — socială, psihologică, sexuală, istorică, politică, religioasă sau de altă natură — doar unul mi se impune stringent prin natura subiectului meu astfel încît să nu-l pot eluda: naraţiunea impersonală ne-a creat mult prea des dificultăţi morale pentru a respinge problemele morale ca nerelevante în ce priveşte tehnica.

Am constatat că perspectivele interioare pot genera o înţelegere chiar şi pentru personajele cele mai corupte. Atunci cînd este folosit cum se cuvine acest efect poate avea o valoare nemăsurată, determinîndu-ne să vedem vrednicia unui personaj ale cărui acţiuni, considerate obiectiv, le-am deplînge; cel mai recent triumf al acestei modalităţi este Mink Snopes al lui Faulkner, în *Conacul*, 1959. Dar nu este de mirare că operele care apelează la acest efect au dus adesea la dezorientarea morală. Poate că majoritatea acuzaţiilor aduse imoralităţii romanului modern serios se datorează acestui unic procedeu. Deşi putem recunoaşte irelevanţa şi obtuzitatea multor acuzaţii de acest fel, încercăm totuşi să tratăm onest problemele ridicate de ticăloşii seducători care narează o mare parte din proza modernă[2].

PERSPECTIVA SEDUCĂTOARE: EXEMPLUL LUI CÉLINE

Să ne închipuim un cititor neprofesionist, inteligent şi cultivat care abordează pentru prima dată opera lui Céline *Călătorie la capătul nopţii* (1932). O alege, să spunem, din raftul de reeditări a unei dugheni.[3] Îşi aminteşte vag că Céline este un scriitor „bun“ sau „important“, vede pe copertă că lucrarea este unul „din romanele fundamentale ale sec. XX“, o cumpără şi o ia acasă. Citeşte pe pagina de gardă că Céline este ovaţionat de „criticii americani“ drept „o nouă voce literară autentică, un autor în a cărui operă se manifestă calitatea irezistibilă a unei tensiuni aproape insuportabile“. Citeşte un elogiu din parte lui André Gide. Apoi, ca un cititor conştiincios ce este, epigraful lui Céline:

> Călătoria este un lucru bun; stimulează imaginaţia. Tot restul este amăgire şi iluzie. Călătoria noastră însăşi este în întregime o închipuire. Şi de aici îşi trage puterea.
>
> Duce dinspre viaţă în spre moarte. Oameni, jivine, oraşe, totul în ea este născocit. Este un roman, e doar o poveste închipuită. Aşa scrie în dicţionar, şi dicţionarul nu greşeşte niciodată.
>
> În plus, oricine poate apuca pe acelaşi drum. Nu e nevoie decît să închizi ochii.
>
> Atunci vezi viaţa din cealaltă perspectivă.

După care cititorul nostru se trezeşte în faţa unei probleme îngrozitoare. Un narator de persoana întîi, un erou picaresc modern, îl conduce printr-o serie de aventuri sordide. Desigur, totul este redat complet „obiectiv“: Céline nu se află niciodată incontestabil acolo, nici chiar în comentariile sale prolixe. Dar nici nu este niciodată incontestabil detaşat, şi aici e problema. Cititorul nu se poate opri să nu întrebe dacă pasajele moralizatoare ale lui Ferdinand, atît de numeroase, trebuie luate în serios sau nu. Avem de a face cu viziunea lui Céline? Să mi-o însuşesc, cel puţin temporar, ca să-l pot însoţi cu înţelegere pe acest erou? Sau este vorba doar de „viaţa văzută din cealaltă perspectivă“ aşa cum ne promite epigraful? Chiar presupunînd că cititorul nu ştie

nimic despre viaţa personală a lui Céline, îi va veni greu să creadă, după o sută şi ceva de pagini, ca în ilustrările de mai jos, că Céline nu face decît să dramatizeze un narator care este complet detaşat de el:

Nu pierzi mare lucru cînd casa proprietarului tău e arsă din temelii.

Apar întotdeauna alţi proprietari, dacă nu e întotdeauna acelaşi — un neamţ, sau un francez, sau un englez, sau un chinez — şi nota de plată e aceeaşi ... că plăteşti în mărci sau în franci, n-are importanţă. Morala este de fapt o afacere murdară ... [p. 48]

O bună parte din tinereţe se iroseşte în incertitudine şi greşeală. Era limpede că fata pe care o iubeam avea să mă lase şi asta cît de curînd. Nu învăţasem încă că există două rase umane pe pămînt, bogaţii şi săracii şi că nu se aseamănă cîtuşi de puţin. Mi-au trebuit mie ca şi atîtor alţii, douăzeci de ani şi un război ca să învăţ să rămîn ataşat propriului meu grup şi să mă interesez de preţul lucrurilor şi al oamenilor înainte de a pune mîna pe ele, şi mai cu seamă înainte de a-mi pune nădejdea în ei [p. 74].

Cînd ai izbutit să scapi teafăr dintr-un îngrozitor măcel internaţional, se poate spune la urma urmei ceva despre tactul şi discreţia ta [p. 102].

Atunci s-a văzut pe de-a-ntregul revoltătoarea natură a omului alb, liberat de orice constrîngeri, provocat şi nestăvilit; adevărata sa natură aşa cum o vedem în război ... realitatea, băltoacele cu noroi urît mirositoare, crustaceele, hoiturile şi mîzga [p. 103].

Sînt oare acestea părerile lui Céline? Dacă nu, ce ne spun ele despre Bardamu? Dacă perspectiva lui despre „natura reală“ a omului alb este incorectă, nu avem nici un fel de indicii din partea lui Céline cu privire la alternativa corectă.

Pentru cititorul nostru nu va fi mai uşor să aprecieze ceea ce se urmăreşte prin judecăţile caracterologice ale lui

Bardamu. Dacă îl judecă pe predecesorul său într-un post african ca „un nemernic inveterat" (p. 154), sau dacă spune despre Alcide fără cea mai mică umbră de ironie: „Iată un tip care s-a bătut pe burtă cu îngerii şi n-ai fi ghicit niciodată lucrul ăsta ... care şi-a dăruit aceşti ani ... unei fetiţe ... ce nu manifesta alt interes decît pentru sufletul său bun" (p. 148), cititorul aflat la primul contact cu Céline va fi pierdut — chiar şi în cazul puţin probabil în care judecăţile sale vor corespunde în toate situaţiile cu cele ale lui Bardamu. La un moment dat Bardamu se simte vinovat de faptul că ia parte la viaţa însăşi, aşa coruptă cum e (p. 301), după care se disculpă astfel: „Este destul de uşor să spui că aici v-am tras pe sfoară. Chiar aşa stînd lucrurile, problema se pune, cînd şi cum. Înşelăciunea este ca deschiderea unei ferestre într-o închisoare. Toată lumea o doreşte dar nu ai prea des ocazia s-o faci". Altădată îl imită pe Mikey Spillane: „De cînd mă ştiu am dorit întotdeauna să fac zob o mutră cuprinsă de furie cum arăta chipul ei acum, numai ca să văd ce se întîmplă cu un chip mînios în acest caz ... ea începu să zîmbească ... pleosc, pleosc ... n-am văzut nimic. N-a folosit la nimic". (pp. 428—429). În momentul următor el moralizează în legătură cu sine cum ar putea moraliza şi cititorul, analizîndu-şi neputinţa în a „iubi viaţa celorlalţi", lipsa lui de „îndurare" (p. 454), „pelerinajul său fără ţintă" în încercarea „de a rătăci drumul" (p. 457).

Dacă cititorul reflectează asupra stilului lui Bardamu şi — de vreme ce a citit o bună parte din proza modernă o va face probabil — va fi la fel de derutat în legătură cu calitatea urmărită. Sînt oare repetatele metafore zoioase semne premeditate al intuiţiei sale poetice şi astfel şi ale lui Céline, sau ale unei intuiţii poetice degradate într-un mod care-l va caracteriza pe narator în contrast cu Céline? Oare simbolismul greoi al „călătoriei la capătul nopţii" este *făcut* astfel cu intenţie de către Céline pentru a-şi caracteriza naratorul? Dar cum să explicăm atunci faptul că uneori stilul *este*, aşa cum ni se anunţă pe banderolă, „surprinzător" de izbutit?

Dacă cititorul nostru dezorientat ar prinde glas şi şi-ar exprima nedumerirea, ar putea primi următorul răspuns: „Ceri insistent judecăţi de valoare acolo unde judecăţile de valoare nu au ce căuta. Sensul cărţii este tocmai faptul că

omul este dezorientat şi pierdut". Dar cartea insistă, de la prima pagină asupra judecăţii de valoare. Cum să se abţină cititorul de la judecăți cînd asta face naratorul tot timpul? A spune că opera urmăreşte doar să prezinte „un tablou însufleţit" este lipsit de sens, atunci cînd tabloul însufleţit e compus din acţiuni şi afirmaţii care nu pot fi înţelese decît în raport cu anumite valori. Dacă atacurile lansate de Bardamu asupra valorilor civilizației nu sînt *atacuri*, şi nu sînt considerate ca atare, atunci nu reprezintă nimic.

Este adevărat, desigur, că recurgînd la modeste investigaţii asupra surselor exterioare operei şi la o recitire atentă putem ajunge să discriminăm suficient de clar între acele convingeri înspăimîntătoare ale lui Bardamu pe care le împărtăşeşte Céline şi acelea pe care nu le împărtăşeşte. Ca şi autorii altor romane ale căutării pe care i-am examinat (cap. X), Céline îl conduce pe eroul său corupt către momentul revelaţiei menite să-i dezvăluie sieşi şi nouă ce-ar fi putut să se întîmple.|

> Şi iată mă aflam acolo, în picioare lîngă Léon gata să-l ajut şi niciodată nu m-am simţit mai stîngaci. Nu puteam s-o scot la capăt ... şi el nu mă putea găsi ... căutase, probabil, alt Ferdinand, desigur unul mult mai mare ca mine, ca să moară, sau mai degrabă ca să-l ajut să moară mai liniştit ... Nu eram decît eu, doar eu lîngă el, un Ferdinand destul de real căruia îi lipsea ceea ce ar putea să-l înalţe pe un om dincolo de viaţa sa bicisnică, iubirea pentru viaţa altora.

Da, începem să ne spunem, aceasta ar fi însemnat salvarea. Sărmanul om. „Nu o aveam nici pe departe, sau atît de puţin încît nu merita s-o arăt. Nu eram la înălţimea morţii". Vai, într-adevăr, care dintre noi poate spune că este? „Eram prea mic pentru asta n-aveam nici o idee măreaţă despre umanitate. Aş fi putut chiar, cred, să simt mai multă milă pentru un cîine care moare decît pentru Robinson, deoarece un cîine nu e viclean; pe cîtă vreme, orice am spune, Léon era un pic viclean, Şi eu, şi eu eram viclean; cu toţii sîntem vicleni" (p. 454). Da, sigur că da, cu toţii sîntem vicleni. În ce cocină trăim cu toţii la urma urmei! Cine poate să-l învinuiască

pe sărmanul Bardamu sau pe sărmanul Céline, al cărui dispreț față de om şi față de rasele umane este egal cu cel al lui Bardamu? Lumea noastră sordidă i-a făcut ceea ce sînt şi Céline a exprimat — într-un stil atît de frumos şi onest, într-o manieră impersonală, dramatizînd totul, eliminînd intervențiile auctoriale — ceea ce ştim cu toții că este lumea noastră adevărată şi pierdută. După cum spune Charles Berard: „Resursele sale de compasiune sînt nelimitate".

Şi apoi ne retragem. Cel puțin dacă sîntem destul de norocoşi pentru a nu fi cu desăvîrşire vulnerabili în fața acestui tip de retorică, ne retragem respingînd ceea ce ni s-a spus. *Nu* este o imagine onestă, nu este nici pe departe o imagine realizată. Aceste lucruri nu au fost „judecate şi nu i s-a dat fiecăruia locul potrivit în structura întregului", şi după cum spunea Katherine Mansfield în legătură cu acumulările nediscriminate de detalii ale lui Dorothy Richardson, „ele nu au nici un sens în universul artei"[4]. Faptul că încorporează o viziune a sordidului n-o face mai onestă decît ar fi fost dacă identificarea sentimentală cu eroul s-ar fi bazat pe o negare totală a răului.

Oricît am reflecta asupra acestora am fost totuşi prinşi pe parcursul lecturii cărții. Prinşi în capcana unei conştiințe îndurerate şi sîntem împinşi spre sucombarea morală şi în acelaşi timp vizuală. Capcana pe care personajul Barry Lyndon al lui Thacheray i-a întins-o lui Trollope în ciuda strădaniilor lui Thackeray de a face cît se poate de limpede repudierea imoralității lui Barry, a fost întinsă aici de un om complet lipsit de scrupule. Deşi Céline a încercat să se folosească de scuza tradițională — amintiți-vă că aici vorbeşte personajul meu şi nu eu — nu-l putem scuza că a scris o carte, care, luată în serios de cititor, l-ar corupe negreşit. Cu cît este înțeleasă mai bine, cu atît pare mai imorală. Este imorală nu numai în sensul că Céline trişează, deşi şi asta e important: lumea pe care o zugrăveşte ca realitate nu conține nici o explicație posibilă pentru faptul c în acea lume cineva a izbutit să scrie o carte — chiar şi o carte de felul acesta. Cu mult mai important este faptul că dacă cititorul ia în serios ademenirile ei, fără să emită o judecată radical diferită de cea a lui Céline, rezultatul acestei lecturi va fi nu numai întunecarea simțului a ceea ce este rău în

legătură cu un gest ca pălmuirea unei femei, pentru a vedea ce simți, dar în cele din urmă îi va slăbi voința de a-și trăi viața cît mai deplin cu putință. Luată în serios cartea ar face ca viața însăși să fie absurdă cu excepția unei serii de incursiuni egoiste în viețile altora.

Nu știu dacă nu sînt prea sever cu Celine, dar cred că întîlnim cu toții opere care ne iau prin surprindere în acest fel, insistînd asupra unor lucruri care depășesc sfera evaluărilor de ordin tehnic. Și cu toate acestea continuăm să vorbim de parcă succesele tehnice n-ar avea nici o legătură cu valoarea a ceea ce ele realizează. Dezorientarea totală care ne amenință cu privire la aceste probleme asumă o formă aproape înspăimîntătoare în reclama de pe supracoperta ediției Grove Press a romanului lui Robbe Grillet, *The Voyeur*[5].

> Teoria lui Robbe Grillet asupra romanului — după care suprafața lucrurilor este mai semnificativă decît profunzimile umane — este splendid exemplificată în acest roman bazat pe tensiune și șoc ... Prin acumularea detaliilor obiectiv-descriptive — Robbe Grillet obține, fără să recurgă la sondajele interioare ale romanului tradițional, o participare a cititorului fără precedent în romanele anterioare. Atenția ne este acaparată pînă în clipa în care, inevitabil, ne dăm seama că ne aflăm în interiorul minții lui Mathias, complicii unui alienat stăpînit de mania omuciderii.

Ciudat elogiu, dacă stăm să ne gîndim. Cartea reprezintă o culminare strălucită a mai bine de o sută de ani de experimentări cu perspective interioare și cu identificările simpatetice la care pot conduce. Într-adevăr, ne face să trăim intens senzațiile și emoțiile unui maniac ucigaș. Dar asta este oare ceea ce căutăm cu adevărat în literatură? Independent de problema gradului în care o asemenea carte ar putea afecta cititorii ce manifestă deja tendințe criminale, ne este oare indiferent ce elogiem, și nu ținem seama decît de calitatea ireproșabilă a execuției?

A răspunde adecvat la această întrebare ar însemna fără îndoială să ajungem la o carte complet diferită, bazată pe definiții exacte ale binelui și răului și pe comparații cu alte

medii ca filmul şi televiziunea care demonstrează o putere similară de a ne cîştiga simpatia pentru rău. A emite o judecată morală fără a găsi într-un fel un răspuns teoriilor neutraliste predominante este probabil, o întreprindere deşartă. Ca replică la critica morală autorul poate spune doar: „Dar eu nu urmăresc să fac lucrurile mai bune. *Voi* vă impuneţi principiile *voastre* generale". Pînă la urmă pare imposibil a continua cu argumente raţionale în cazul unei astfel de poziţii.

E ca şi cum ai încerca să-ţi convingi un prieten să nu se sinucidă. Unde găseşti argumentul major? Dacă un autor este într-adevăr indiferent, dacă opera sa îi face pe cititori într-un sens *oarecare* mai buni, dacă nu simte nici o afinitate între mobilurile sale artistice şi îmbunătăţirea într-o oarecare măsură a calităţii vieţii dusă de cititor, încercările de-a dovedi această legătură vor fi zadarnice. Şi nu este de domeniul fanteziei ca o societate să devină atît de demoralizată încît cei mai mulţi artişti să se simtă împinşi spre o artă închinată scopurilor destructive.

Sînt însă convins că astăzi cei mai mulţi romancieri — cel puţin cei de expresie engleză — simt o legătură inseparabilă între artă şi moralitate, independent de ceea ce a ajuns să se spună îndeobşte despre moralitate; viziunea lor artistică constă în parte dintr-o judecată asupra ceea ce văd, şi ei ne-ar cere să subscriem acestei judecăţi ca fiind parte a viziunii despre lume. În orice caz, doar acestor romancieri, indiferent de număr, le putem spune ceva despre moralitatea tehnicii. Retrăgîndu-se înfrînţi de la examinarea unor opere în care semnificaţia centrală este îndoielnică din punct de vedere moral, trebuie să ne îndreptăm către acelea în care judecata morală a autorului este greşit interpretată datorită ademenirilor puternice exercitate de către naratorul său imoral.

ÎNTUNECAREA JUDECĂŢII MORALE A AUTORULUI

Operele impersonale nu sînt, fireşte, singurele care riscă să facă rău în mod neintenţionat. Dacă ar fi să respingem toate operele care ar putea să facă rău celui care le interpretează greşit, am urma probabil sfatul lui Platon şi am exila toată

literatura cu excepţia imnurilor de slavă şi a dialogurilor filozofice. Replica lui Hardy la afirmaţia criticilor că romanul *Tess D'Urberville* ar putea să prejudicieze nişte cititori fără experienţă, pare onestă:

> Nu este datoria noastră să examinăm îndeaproape efectele unei zugrăviri atît de sincere asupra unor minţi slabe, atunci cînd destinele personajelor nu sînt exemplare, iar răsplata şi pedeapsa nu coincid cu meritele. Un roman care prejudiciează fatal o duzină de imbecili şi are efecte stimulatoare asupra unor intelecte de o vigoare normală, îşi poate justifica existenţa; şi probabil că nici cel mai pur autor n-a scris încă romanul care să nu se fi dovedit capabil să prejudicieze pe cei cîţiva debili morali[7].

Robert Penn Warren foloseşte acest citat în apărarea moralităţii operei lui Hemingway *Adio arme*. Pentru el, dacă opera are „semnificaţii", dacă tratează în mod „serios o problemă morală şi filozofică conţinută inevitabil de lumea modernă, în bună parte chiar în termenii lui Hemingway", cartea este absolvită; efectul ei dăunător asupra celor slabi este nerelevant.

Dar această contrabalansare a numărului celor prejudiciaţi fatal faţă de cei „stimulaţi" nu implică oare un calcul utilitarist *per capita* pe care nu-l putem accepta cu adevărat ca o apărare a moralităţii literaturii? Ce să spunem despre o operă care este „stimulativă" pentru cîţiva, poate doar pentru unul singur, dar dăunătoare pentru atîţia? Şi mai important, a arăta că intenţiile unui autor sînt serioase şi că subiectele sale sînt vitale sau adevărate spune foarte puţin în legătură cu succesul său artistic. A trata un subiect care este important într-un *anume* sens poate fi o treaptă necesară înspre a scrie bine, dar nu este în nici un caz suficientă. A apăra intenţia morală a autorului nu este mai concludent în sine decît a arăta că voia să scrie o capodoperă. În această problemă, destul de ciudat, „eroarea intenţionalităţii" este comisă de mulţi critici care în alte situaţii o evită: dacă intenţiile unui romancier sînt mai degrabă „serioase" decît „comerciale" sau dacă intenţionează să dezvăluie murdăria mai

mult decît să celebreze nobleţea, mulţi sînt înclinaţi să acorde un oarecare credit operei oricît de neglijentă ar fi tehnica.

Problema morală este de fapt în ce măsură un autor are obligaţia să scrie bine în sensul de a-şi clarifica ierarhizările morale şi dacă acesta este cazul, anume pentru cine. Ian Watt a sugerat recent că romanul este în esenţă o formă ambiguă; ascensiunea romanului este ea însăşi o reflectare a „tranziţiei de la orientarea obiectivă socială şi publică a lumii clasice la orientarea subiectivă individualistă şi personală" a vieţii şi literaturii moderne[8]. Pe măsură ce romanul căuta ceea ce Watt denumeşte „realismul prezentării" într-o lume în care realitatea însăşi apărea tot mai ambiguă, relativă şi mobilă, sacrifica inevitabil ceva din „realismul estimării", propriu celorlalte genuri.

Există un oarecare adevăr în această afirmaţie. Este probabil ca succesul unei piese de teatru să depindă de un consens care se stabileşte imediat şi spontan; fără existenţa unui fel de comunitate întrunită într-un loc, teatrul nu poate supravieţui, şi chiar cele mai tulburătoare drame sînt întotdeauna construite pe baza unor norme general acceptate şi uşor de înţeles, spre deosebire de valorile complexe şi neliniştitoare a multor romane. Mai mult, orice ambiguitate neintenţionată pe care dramaturgul ar strecura-o în piesă va fi într-o oarecare măsură eliminată de o regizare eficientă; orice regizor îşi impune interpretarea definind cu nenumăratele sale instrumente regizorale elementele ambigue potenţiale. Deşi *Richard al III-lea* poate fi ambiguu în sensul că permite atît interpretări favorabile cît şi nefavorabile în ceea ce-l priveşte pe protagonist, orice regizare particulară tinde să urmeze una din direcţii. Dar în roman fiecare cititor este propriul său regizor.

Aceasta nu înseamnă totuşi că romanele ar trebui sau trebuie să fie ambigue. Nici nu înseamnă că eşecurile în comunicarea dintre romancier şi cititor ar trebui considerate ca şi cum succesul comunicării ar fi un accident al personalităţii. Cînd comunicarea eşuează, spune Leon Edel, „uneori s-ar putea să fie vina artistului" dar „în general trebuie considerată mai degrabă ca vina a două conştiinţe implicate în aceeaşi încercare de a stabili o relaţie armonioasă. Acest lucru se întîmplă adesea în viaţă; nu există nici un motiv care să ne facă să nu ne aşteptăm ca lucrul să se întîmple

uneori, cu anumite romane pe care le citim"[9]. În anumite privinţe acesta este adevărul; există fără îndoială cititori şi autori buni care dintr-un motiv sau altul nu se pot întîlni pe un teren comun, şi puţini cititori sînt suficient de atenţi pentru a sesiza indiciile oferite. Dar am putea la fel de bine trage concluzia din ambiguitatea potenţială a romanului că romancierul trebuie să facă mai mult pentru a produce în *interiorul operei sale*, acea definire a elementelor pe care o bună regizare o furnizează unei piese.

Tocmai acesta este punctul în care atît de des moralitatea „scriiturii izbutite" este greşit înţeleasă. „Eşti condamnabil" spunea Zola „cînd scrii prost. Este singura crimă pe care o pot recunoaşte ca atare în literatură. Nu văd unde altundeva se poate introduce moralitatea dacă pretindem că se introduce. O expresie bine făcută este o faptă bună"[10]. Profesiunea de credinţă a lui Zola a fost însuşită poate de către majoritatea autorilor importanţi de la el încoace, dar este, evident, numai pe jumătate adevărată. Dacă înţelege prin aceasta doar că a executa ceva bine reprezintă un act moral, întrucît perfecţiunea este un ţel valoros, nu ne spune nimic despre artă care să nu fie valabil şi pentru lansarea unei bombe atomice sau întreţinerea minuţioasă şi eficientă a unei camere de gazare sau a unui abator. Dacă a scrie bine înseamnă doar a folosi o turnură a frazei bine ticluită, afirmaţia s-ar reduce la atît. Dar cînd spunem că moralitatea în artă rezidă în a realiza o „scriitură izbutită", strecurăm în afirmaţia noastră conceptul materializării unei finalităţi demne de atenţie. O expresie bine făcută poate servi la fel de bine ţelurilor retorice ale unui Hitler ca şi scopurilor literare ale unui Zola. Dar în roman conceptul „scriiturii izbutite" trebuie să includă ordonarea reuşită a viziunii cititorului asupra unei lumi ficţionale. „Expresia bine făcută" din roman trebuie să fie mult mai mult decît „frumoasă"; trebuie să servească unor scopuri mai cuprinzătoare şi artistul are obligaţia morală, inclusă ca o parte esenţială în obligaţia sa estetică, de a realiza o „scriitură izbutită", de a face tot posibilul în orice situaţie pentru a materializa lumea pe care vrea s-o înfăţişeze.

Din acest punct de vedere există o dimensiune morală în alegerea tehnicilor impersonale şi neimplicate pe care le face

autorul. Aşa cum am văzut, naraţiunea obiectivă, în special cea dirijată prin intermediul unui narator extrem de necreditabil, îi oferă cititorului tentaţii deosebite de a se rătăci. Chiar atunci cînd prezintă personaje a căror purtare autorul o deplînge profund, le prezintă prin mediul seducător al propriei lor retorici defensive. În consecinţă nu este de mirare că reacţiile faţă de astfel de opere s-au caracteizat prin confuzie şi acuzaţii false.

Cititorii catolici i-au reproşat adesea lui Graham Greene că-şi face personajele sale negative prea atrăgătoare, că face răul însuşi atrăgător. Presupunem că aceşti cititori nu au fost ei înşişi prejudiciaţi; mă refer întotdeauna exclusiv la răul potenţial făcut altor cititori, dar putem deduce că interpretările eronate, cu adevărat dăunătoare, indentificările false cele mai tragice ale cititorului cu centrii de conştiinţă corupţi nu constituie niciodată obiectul discuţiilor din publicaţii. Chiar şi marile satire în care problemele morale par să aibă limpezimea cristalului îi derutează adesea pe studioşii naivi. Cît de des nu se află probabil cititorul naiv înclinat să tragă concluzii dezastruoase prin neglijarea acuzaţiilor subtile implantate în operele lui Greene?

Un prieten inteligent de al meu 'recunoştea că în tot cursul adolescenţei folosise operele lui Huxley ca sursă permanentă de pornografie. Orgiile satirizate în *Mîndră lume nouă* erau pentru el cu adevărat orgiastice, fără străfulgerări comice sau satirice; incapacitatea de a vedea sensul satiric nu era desigur contrazisă de nici o aluzie transparentă a autorului. Cei mai mulţi dintre noi, mai ales atunci cînd am citit mult, cînd am fost tineri dar nu am dispus de îndrumarea unor cititori mai experimentaţi, ne amintim interpretări eronate de acest fel. Ele pot să meargă de la plăcerea sadică resimţită pentru scenele menite să stîrnească groază şi dezgust pînă la acceptarea poziţiilor intelectuale pe care autorul le menise satirei.

Asemenea interpretări greşite nu dovedesc mare lucru poate cu excepţia faptului că sînt interpretări greşite. Desigur răspunsul lui Hardy rămîne încă valabil. Cu toate acestea oricît de greu ar fi de susţinut, şi considerînd atent toate complicaţiile, trebuie să spunem că un autor are obligaţia să fie pe cît de explicit cu putinţă în legătură cu poziţia

sa morală. Va veni vremea cînd pentru mulți autori se va naște un conflict deschis între obligația de a părea reci și obiectivi și obligația de a intensifica alte efecte făcînd ca baza morală a operei să fie limpede, fără echivoc. Nimeni nu poate să se substituie opțiunilor autorului, dar este stupid să pretindem ca întotdeauna opțiunea artistică să fie făcută în direcția purității și obiectivității.

Trebuie să ne fie foarte clar că erorile de care vorbim nu provin din vreo condiție intrinsecă a romanului sau dintr-o incompatibilitate naturală între autor și cititor. Ele derivă din incapacitatea cititorului de a se disocia de centrul de conștiință corupt care-i este prezentat cu întreg arsenalul retoric al autojustificării seducătoare. Putem oare să ne arătăm cu adevărat surprinși de faptul că cititorii au neglijat ironiile lui Nabokov în *Lolita* atunci cînd Humbert Humbert exercită un control nelimitat asupra resurselor retorice? „Nu intenționez să dau impresia că n-am izbutit să fiu fericit. Cititorul trebuie să înțeleagă că atunci cînd posedă și se află în robia unei nimfete călătorul vrăjit se situează, ca să zicem așa, *dincolo de fericire*. Căci nu există fericire pe pămînt comparabilă cu dezmierdarea unei nimfete. Este *hors concours*, o fericire care aparține unei alte sfere, unui alt nivel al sensibilității". Aceasta sună foarte bine, într-adevăr. „În ciuda îmbufnărilor noastre, a necuviințelor ei, în ciuda ifoselor pe care și le dădea, a vulgarității, a primejdiei, a disperării oribile, a întîmplării, mă aflam cufundat încă în paradisul pe care mi-l alesesem — un paradis al cărui cer avea culoarea flăcărilor iadului — dar cu toate acestea un «paradis»" (p. 168). Totul pentru iubire. Întocmai ca Antoniu și Cleopatra sau alți îndrăgostiți celebri. Am văzut deja că Lionel Trilling nu poate accepta ca sincere mustrările pe care și le aduce mai tîrziu Humbert, după această autoapărare înflăcărată. Și cine poate să-l acuze? „Paradisul" este dramatizat, descris și elogiat îndelung; remușcarea este doar expusă, deși expusă cu vigoare: „numai dacă mi s-ar putea dovedi — mie așa cum sînt acum, astăzi, cu sufletul și cu barba mea, și cu putregaiul meu — că în veșnicie n-are nici cea mai mică importanță că o fetișcană din America de Nord, pe nume Dolores Haze, a fost văduvită de copilăria ei de către un maniac, numai dacă acest lucru s-ar putea dovedi (și dacă s-ar putea, atunci viața e o glumă) nu văd ce mi-ar rămîne pentru oblo-

jirea nenorocirii mele, decît melancolia şi paleativul local al artei elocvente" (p. 285). Nabokov crede ceea ce îl face pe Humbert să declare aici, şi putem să-i înţelegem sentimentul că pentru a preîntîmpina neînţelegerile a dat fiecăruia tot ce i-a stat în putinţă, cu excepţia a ceea ce ar putea să aibă nevoie „un delincvent minor şi analfabet" (p. 318). Dar legile artei sînt împotriva lui. Cititorii săi cei mai abili şi maturi ar fi repudiat, fără îndoială, de la început, ademenirile lui Humbert; indiciile sînt numeroase, stilul reprezintă o deconspirare făţişă de la început pînă la sfîrşit — *dacă* îl vedem astfel din întîmplare. Una din plăcerile majore ale acestei cărţi încîntătoare şi profunde este aceea de a-l urmări pe Humbert, transformîndu-se aproape într-un caz. Dar Nabokov a avut grije ca mulţi, poate majoritatea, cititorilor săi să nu izbutească prin faptul că-l identificau pe Humbert cu autorul, mai mult decît intenţionase Nabokov. Pentru ei nici o renegare finală nu anula vigoarea scenelor anterioare[11].

Aşa cum Kenneth Burke a spus odată despre personajul lui André Gide, Lafcadio, acel criminal de ocazie încîntător care omoară pentru a-şi exprima libertatea — a sa şi a lui Gide —, un astfel de roman presupune „o gîndire sofisticată din partea cititorului prin care acesta va fi determinat să nu încerce slugarnic să devină discipolul semi-oficial al speculaţiilor autorului său". Este scrisă pentru cititori „pioşi", „nu pentru criminali şi falsificatori"[12]. Dar oare ideea ca cititorii să fie moralmente sănătoşi nu este ea însăşi naivă? Cititorii sînt fiinţe umane împovăraţi de toate păcatele; este mai probabil că vor ceda unei identificări confortabile cu moralitatea lui Lafcadio — de vreme ce Gide „insistă" să simpatizăm cu el — decît să se lase alertaţi de inconsecvenţele din portret asupra gradului exact de distanţare urmărit de Gide.

MORALITATEA ELITISMULUI

Am remarcat că numeroase opere care folosesc naraţiunea necreditabilă îşi realizează efectele pe baza dezacordului ironic dintre autor şi cititorii săi. Este greu de stabilit o linie de demarcaţie între efectele urmărite legitim şi cele ale plăcerii snoabe, dar naraţiunea ironică impersonală convine de minune expresiilor disimulate de snobism care n-ar putea fi

niciodată tolerate sub forma comentariilor directe. Chesterton a atribuit odată declinul popularității lui Dickens „celei mai josnice dintre plăcerile artistice (mai josnică cu siguranță decît patima absintului sau a opiului), plăcerea de a aprecia opere de artă pe care un om obișnuit nu le poate înțelege"[13]. Chiar și mai josnică ar fi plăcerea de a scrie opere *astfel încît* numai cîțiva aleși să le poată înțelege. Autorul care încearcă să-i atragă prin impersonalitatea sa „pe tinerii cei mai ageri reprezentînd două generații succesive din Berlin, Paris, Londra, New-York, Roma, Madrid," independent de cerințele operei respective, este tot atît de puțin artist ca și autorul care adresează apeluri nerelevante prejudecăților publicului cumpărător.

Desigur, nu judecăm opera finită în conformitate cu motivațiile autorului. Dar prohibiția acționează în ambele sensuri: dacă nu pot condamna o carte numai pentru faptul că știu că autorul ei era snob, nici nu pot aprecia opera doar fiindcă autorul ei a refuzat să fie comercial, și nici s-o condamn pe alta deoarece autorul a încercat să scrie un *best-seller*. Opera însăși trebuie să fie criteriul nostru și dacă cititorul nu poate vedea nici o altă justificare pentru dificultățile întîmpinate decît aceea că moda critică dictează o poză anticomercială, el o va condamna cu siguranță în aceeași măsură în care ar condamna-o dacă ar descoperi apeluri ieftine vizînd prejudecățile temporare ale unui public de toată mîna. În ambele cazuri testul e același și anume dacă s-a făcut tot ceea ce ar fi trebuit să se facă — nici mai mult nici mai puțin — pentru ca opera să devină fundamental accesibilă, realizată, în sensul etimologic de bază, adică un tot cu o existență proprie, nemaifiind legată de personalitatea autorului. Și dacă tentația deosebită a romancierilor victorieni era să confere comentariilor lor un aer fals de comuniune sentimentală, romancierii impersonali sînt puternic tentați de a da cititorului mai puțin ajutor decît știu că s-ar cuveni, pentru a se asigura că vor fi considerați autori „serioși".

O explicație frecventă care se dă aerului de snobism ce rezultă uneori este că singurul public serios pentru aprecierea artei îl formează cei puțini și aleși care au mai rămas. Viriginia Woolf, de exemplu, era obsedată de sentimentul că scriitorii mai vechi se puteau baza pe un public

cu standarde comune, în timp ce ea trebuia să-şi făurească valori personale pe parcurs şi apoi să le impună discret cititorului. Nici Austen nici Scott, afirma ea, nu au prea multe de spus direct în legătură cu problema judecării comportamentului, „dar totul depinde de asta... A fi convins că impresiile tale sînt valabile şi pentru alţii înseamnă a fi eliberat de chinul şi strîmtoarea personalităţii"[14]. Mi se spune mereu că romancierul nu putea să nu se îndrepte către lumea sa interioară de valori personale deoarece nu mai exista nici o lume exterioară căreia i s-ar fi putut adresa[15]. Dar chiar dacă consensul a scăzut — ceva care este greu de dovedit în ciuda clişeelor pe care le avem pregătite — este cert că artiştii trebuie să accepte o parte din răspunderea acestui declin. Dacă pierderea consensului i-a silit să se izoleze în sisteme valorice şi mitice personale nu se poate spune tot atît de uşor că au fost siliţi să recurgă la tipul de tehnici individuale, pe care le-am examinat în a doua parte a acestei cărţi. O reacţie posibilă faţă de societatea dezintegrată ar fi retragerea într-o lume a valorilor personale, dar tot atît de bine ar putea să fie construirea unor opere de artă care în sine să contribuie la împămîntenirea unui nou consens[16].

Au existat piedici filozofice şi psihologice în calea examinării presupusului declin al consensului în această manieră pozitivă. Piedica filozofică cea mai distructivă este nihilismul, cu tentaţia subiectivismului şi chiar a solipsismului pe care o presupune. Dacă romancierul crede cu adevărat că nu există semnificaţie obiectivă a vieţii, atunci singurul mobil de-a scrie este că doreşte să scrie — un mobil care nu este nici mai bun nici mai rău în esenţă decît ar fi mobilul unui Hitler, sau, să zicem, al unui zugrav de reclame. A ne preocupa de cititor într-un univers cu adevărat absurd ar fi fără sens.

Cele mai multe aşa zise nihilisme se opresc totuşi înaintea acestei negaţii totale; aproape toţi cititorii cred că există o semnificaţie, cel puţin în actul creaţiei artistice. Cea mai comună ipoteză filozofică a scriitorilor nefilozofi de la Kant încoace a fost un gen de art-ism subiectiv: valoarea există, dar este reprezentată numai prin ceea ce artistul confecţionează din haos.

Cred că este posibil acum să deducem chiar şi de pe această poziţie argumente axiomatice în favoarea efortului artistului

de a-şi comunica viziunea. Dar aceasta a fost destul de des folosită pentru a apăra un solipsism estetic aproape la fel de radical ca cel dictat de nihilism. Dujardin, pe care Joyce îl considera părintele tehnicii fluxului conştiinţei, spunea că: „întreaga realitate constă în conştiinţa limpede sau tulbure pe care o avem despre ea". Şi îl citează aprobator pe Joyce care a spus: „într-un sens sufletul este tot ceea ce există"[17].

Chiar şi această poziţie ar putea fi dezvoltată pentru a cere autorului să facă tot posibilul pentru a-şi limpezi conştiinţa realităţii nu numai „sieşi" ci şi acelei părţi a fiinţei sale care se află în relaţie cu publicul; dacă opera este cu adevărat clară autorului ca cititor, am putea spune că va fi accesibilă şi publicului căreia i se adresează. Dar în realitate el a manifestat tendinţa de a-şi confecţiona o poză de indiferenţă faţă de toţi cititorii. Nu trebuie să fim neapărat filistini pentru a crede că şi cei mai puri artişti pot deveni victima trufiei omeneşti şi am fi nişte partizani orbi ai literaturii moderne dacă am ignora cultismul distructiv, deşi adesea amuzant, care a marcat discuţiile unor romancieri de la Joyce încoace.

Este greu de găsit o soluţie unei asemenea situaţii în afara respingerii subiectivismului care o generează. Deşi nu pot să susţin filozofic problema aici, mi se pare limpede că acest aspect al dificultăţilor noastre retorice nu poate fi corectat cerînd doar cititorilor mai multă discriminare inteligentă. Autorul însuşi trebuie să realizeze o obiectivitate mult mai dificilă şi mult mai profundă decît „obiectivitatea" superficială aclamată în multe discuţii asupra tehnicii. Va trebui să sondeze mai întîi în direcţia valorilor universale care îi preocupă într-adevăr pe cititorii săi. Dar nu cred că este suficient, bănuiesc, să acţioneze pe un fel de teritoriu etern aşa cum recomandă criticii noştri religioşi [18]. El trebuie să fie suficient de umil pentru a găsi căi de a-şi ajuta cititorul să accepte perspectiva sa asupra acestui teritoriu. În acest sens artistul trebuie să dorească să fie atît un vizionar cît şi un dezvăluitor; deşi nu este nevoie să încerce să descopere noi adevăruri în maniera romancierilor profeţi ca Mann şi Kafka, şi deşi nu este nevoie să includă afirmaţii explicite în legătură cu standardele pe care-şi bazează opera, el trebuie să ştie să-şi trans-

forme viziunea personală, alcătuită adesea din simboluri personale obsedant egotiste, în ceva esenţialmente public.

În acest punct problema filozofică devine o problemă psihologică. Artistul trebuie să lupte permanent, ca toţi oamenii, împotriva ispitei unei false trufii. Oricît de greu i-ar fi să accepte acest fapt, viziunea sa personală asupra lucrurilor nu reprezintă o artă valoroasă doar prin aceea că-i aparţine. Devine artă majoră, cînd acest lucru se întîmplă, doar prin investirea ei cu o existenţă obiectivă, de sine stătătoare, adică, devenind accesibilă unui public.

Dar, desigur, de îndată ce viziunea devine accesibilă ea se supune judecăţii; una din cele mai fascinante ironii este aceea a scriitorului care-şi pierde tot mai mult din reputaţie pe măsură ce-l înţelegem, deoarece cu cît îl înţelegem mai bine cu atît îi descoperim în operă mai multe slăbiciuni egoiste netransfigurate.

Pe scurt, scriitorul ar trebui să se preocupe mai puţin de faptul dacă *naratorii* săi sînt realişti şi mai mult de faptul dacă imaginea pe care *o creează despre sine*, autorul său implicat, este o imagine demnă de admiraţia cititorilor săi cei mai inteligenţi şi receptivi. Nimic nu va condamna atît de sigur o operă uitării depline ca un autor implicat care-şi detestă cititorii [19], sau care-şi închipuie că opera sa este mai bună decît este în realitate. Şi nimic nu este atît de sigur că va determina un autor să creeze o astfel de imagine despre sine ca efortul de-a părea mai sclipitor, mai ezoteric, mai puţin comercial decît este în realitate. Noţiunile comode, dar în esenţă ridicole, după care concesiile făcute publicului sînt la fel de josnice, după care publicul însuşi este demn de dispreţ, iar autorul însuşi nu aparţine „publicului“, pot fi la fel de dăunătoare ca şi dorinţa de a deveni un autor de succes cu orice preţ.

Problema fundamentală în retorica romanului este aşadar aceea de a decide pentru cine anume trebuie să scrie autorul. Am văzut mai înainte că răspunsul „scrie pentru sine“ nu are sens decît dacă socotim că sinele pentru care scrie este într-un fel o fiinţă publică supusă limitelor la care sînt supuşi ceilalţi oameni cînd îi citesc cărţile. Un alt răspuns dat adesea este că scrie pentru egalii săi. Este destul de adevărat. Scribul mărunt este prin definiţie insul care cere reacţii pe care el

însuşi nu le-ar putea respecta. Dar nimeni nu este vreodată egalul unui autor în sensul de a se dispensa de ajutor în înţelegerea universului acelui autor. Dacă romancierul aşteaptă pasiv, pe piedestalul său, pandantul întîmplător ale cărui percepţii sînt deja în armonie cu ale sale, atunci este greu de înţeles de ce nu lasă totul pe seama unor astfel de cititori. De ce-ar mai scrie la urma urmei? Dacă cititorul ar fi cu adevărat egalul artistului în acest sens, n-ar mai avea nevoie de carte. Într-o lume făcută din astfel de cititori am putea să nu ne mai preocupăm de problema comunicării şi pur şi simplu să scriem fiecare pe de-a-ntregul propriile noastre cărţi. Dar dacă este limpede pentru oricine că o astfel de lume este ridicolă, oricît de mult ar semăna cu unele fapte din lumea noastră, atunci romancierul nu poate fi scutit de a emite judecăţi asupra propriilor sale materiale, singurele capabile să le ridice deasupra a ceea ce Faulkner a denumit simple „documente umane" şi să le transforme în „stîlpi" care să-l ajute să devină om pe deplin. Putem lua în derîdere retorica gentlemanului din sud în cuvîntarea sa de la Stockholm, dar cel mai mare romancier în viaţă măcar o dată crede în ceea ce spune.

De la război încoace am întîlnit numeroase pledoarii pentru o reîntoarcere la modelele pre-flaubertiene mai vechi, nu numai în ceea ce priveşte punctul de vedere ci şi structura generală şi interesele introduse în roman [20]. Falsele restricţii impuse de diferite forme de obiectivitate au fost atacate frecvent, adesea cu multă perspicacitate bazată pe experienţa personală în scrierea romanelor. Dar ar constitui o greşeală serioasă să credem că avem nevoie de o reîntoarcere la Balzac sau la secolul al XIX-lea englez, sau la Fielding şi Jane Austen. Putem fi siguri că tehnicile tradiţionale vor găsi noi utilizări, aşa cum tehnica epistolară a cărei moarte a fost proclamată de atîtea ori, a fost reînviată, în repetate rînduri, cu rezultate excelente [21]. Dar nevoia noastră nu rezidă doar într-o simplă reînscăunare a modelelor anterioare, ci a repudierii tuturor distincţiilor arbitrare între „forma pură", „conţinutul moral" şi procedeele retorice prin care se realizează pentru cititori unitatea dintre formă şi conţinut. Cînd acţiunile omeneşti sînt transformate într-o operă de artă, forma creată nu poate fi niciodată disociată de semnificaţiile umane,

inclusiv judecăţile morale, care sînt implicate ori de cîte ori acţionează o fiinţă umană. Şi nimic din ceea ce face scriitorul nu poate fi înţeles pînă la urmă independent de efortul de a-l face accesibil altcuiva — egalilor săi, sieşi în ipostaza de cititor, publicului. Romanul se naşte ca ceva comunicabil şi mijloacele acestei comunicări nu constituie nişte intervenţii ruşinoase cu condiţia să nu fie făcute cu o incompetenţă ruşinoasă.

Scriitorul îşi modelează cititorii. Dacă şi-i modelează prost — adică, dacă aşteaptă pur şi simplu, cu toată naivitatea, pe cititorul ocazional ale cărei percepţii şi standarde să se armonizeze întîmplător cu ale lui, atunci trebuie să aibe o concepţie cu adevărat înaltă ca să-i iertăm totala lipsă de măiestrie. Dar dacă-i modelează bine — adică dacă-i face să vadă ceea ce nu au mai văzut niciodată, iniţiindu-i într-o ordine cu totul nouă a percepţiei şi a experienţei — atunci el îşi află răsplata în egalii pe care şi i-a creat.

NOTE

[1] Nu este potrivită aici încercarea de a găsi o cale de mijloc între adevărul parţial că toate operele bune sînt *sui generis* şi faptul de netăgăduit că nu ne putem angaja cît de cît în critica aplicată fără să grupăm operele în funcţie de *tipuri de efecte*. Cititorii care au vreo umbră de îndoială că aş fi strecurat criterii generale prin uşa din dos, denunţîndu-le în acelaşi timp oficial, pot găsi dovezi încurajatoare în discuţiile asupra tipurilor poetice purtate de Crane şi Olson în volumul *Critics and Criticism*, editat de R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 12—24, 546—66, 646—47. Vezi de asemenea *supra* pp. 163—164.

[2] Cel mai recent atac de anvergură asupra imoralităţii romanului modern este *Man in Modern Fiction* de Edmund Fuller (New York, 1958). Fuller îi acuză pe scriitorii moderni de a fi părăsit „tradiţia iudaic-creştină" şi de a fi uitat că omul „trăieşte într-un univers ordonat" că „legile sale fundamentale sînt comandamente divine", şi că este o fiinţă „individuală, responsabilă, păcătoasă, care poate fi mîntuită". Vezi de asemenea Harold C. Gardiner, *Norms for the Novel* (New York, 1953) şi Martin Jarrett-Kerr, C.R., *Studies in Literature and Belief* (London, 1954). Contraatacurile la aceste eforturi sînt uneori virulente. Vezi, de exemplu, Irving Howe despre Edmund Fuller, *The New Repu-*

blic (23 June, 1958). Fără a fi de acord cu Fuller, ne putem întreba dacă chestiunea morală este atît de nerelevantă demersului critic pe cît pretinde Howe. El îşi încheie recenzia cu o referinţă la poezia lui Wallace Stevens „A High-Toned Old Christian Woman" ca „o reflexie profundă asupra relaţiei dintre artă şi moralitate": *Ficţiunile / Fac cu ochiul după plac. Fac cu ochiul mai ales / Cînd văduvele se crispează.* Bine spus. Cine doreşte să fie o văduvă care să se crispeze ca sărmanul Fuller? Dar în clipa în care renunţăm la invective şi examinăm concepte, cu greu putem lua în serios afirmaţia că arta este întotdeauna la înălţime cînd îi face pe cei convenţionali să se crispeze. Nu vrem să mergem atît de departe ca Eliot care a afirmat odată că deşi unii scriitori moderni pot face progrese „literatura contemporană în general", incluzînd probabil chiar şi opera sa „tinde să decadă" („Religion and Literature", 1935, retipărit în *Literary Opinion in America* editat de M. D. Zabel [ediţia revăzută, New York, 1951], p. 623). Dar nu putem pretinde că *dacă* se degradează nu are nici o relevanţă cu privire la valoarea sa.

3 Versiune engleză de John H. J. Marks (London, 1950; New York, f.a.).

4 *Novels and Novelists*, editat de J. Middleton Murry (London, 1930) p. 4 (scris în 4 aprilie, 1919). Vezi, de asemenea, pp. 40—41 pentru o altă condamnare a greşitei ordonări a valorilor.

5 *Le Voyeur* (Paris, 1955), versiune engleză de Richard Howard (New York, 1958).

6 Tocmai asupra acestui aspect unii dintre criticii noştri cei mai tranşant moralişti ne induc în erori tragice. Cînd Leslie Fiedler cere romancierului să strige „Nu" pentru a împlini „funcţia esenţială a artei, funcţia negativă a provocării şi scandalului", el acceptă implicit funcţia morală a artei. Dar el îşi exprimă acuzaţia într-un mod care nu face distincţie între cei ce spun „Nu" şi îşi expun motivele într-o formă inteligibilă, şi cei care spun „Nu" retrăgîndu-se pur şi simplu în intimitate şi iresponsabilitate (Leslie Fiedler, „No, in Thunder", *Esquire* [September, 1960] pp. 78 şi urm).

7 Citat de Robert Penn Warren, „Hemingway", în *Literary Opinion in America* p. 461. Publicat iniţial în *Kenyon Review* IX (Winter, 1947), pp. 1—28.

8 *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957) pp. 176, 206 şi *passim.*

9 *The Psychological Novel* (London, 1955) p. 139.

10 Zola, *The Experimental Novel, and Other Essays*, în traducere engleză de Belle M. Sherman (New York, 1893) p. 365.

[11] Editorul revistei *The New Republic*, acordînd mai multă atenţie diferitelor interpretări eronate a *Lolitei* de către un public extaziat şi iresponsabil, decît cărţii însăşi, a atacat-o ca şi cum ar fi în primul rînd o apărare a comportării lui Humbert Humbert (27 octombrie, 1958, p. 3). El se înşela în legătură cu cartea, dar aş vrea să cred că s-a înşelat şi în legătură cu efectul probabil al cărţii asupra majorităţii cititorilor.

[12] *Counter-Statement*, (New York, 1931; ed. 2; Los Altos, 1953), p. 104. Întreg eseul despre Mann şi Gide este pertinent pentru discuţia noastră.

[13] Introducere la ediţia Everyman a romanului *Bleak House* (f.a.) p. IX.

[14] Virginia Woolf, *The Common Reader* (London, 1925) pp. 301—2.

[15] Robert Liddell vorbeşte de acelaşi contrast între prezentul haotic şi trecutul ordonat. „Oamenii (în ziua de azi) nu sînt neapărat mai puţin morali, dar nu există nici un standard universal al Gustului Moral — chiar printre persoanele Principiale — la care un scriitor poate apela. (*Some Principles of Fiction*, [London, 1953], p. 110). Alex Comfort, comparînd drama tradiţională şi romanul secolului al XIX-lea, pe de o parte, cu romanul modern pe de alta, spune despre acesta din urmă „că nu poate face nici un fel de afirmaţii în legătură cu convingerile sau practicile [cititorului] comparabile cu acelea pe care le putea face romanul de la începutul secolului al XIX-lea, adresîndu-se unei secţiuni a societăţii. Nu rămîne decît să se creeze, în fiecare carte ce se scrie, cîte un univers întreg care să fie însufleţit separat". „Pentru prima oară în istoria recentă avem o societate complet fragmentată" (*The Novel and Our Time* [London, 1948], pp. 13, 11).

[16] Afirmaţii convingătoare mai puţin optimiste asupra posibilităţilor deschise romancierului întîlnim în eseul lui Earl H. Rovit, „The Ambiguous Modern Novel", *The Yale Review* (Spring, 1960) pp. 413—24. „Romancierul modern ... pare să nu aibă de ales între simplitate şi sinceritate pe de o parte, şi complexitate şi ambiguitate pe de alta. Dacă încearcă să trateze onest imponderabilul teribil al propriei sale experienţe şi haosul condiţiei umane din secolul XX, trebuie într-un fel să-şi inventeze propria sa formă. Dacă va încerca să folosească formele povestirii tradiţionale ... va trece prin grava primejdie, a acceptării unor certitudini ale trecutului inerente formei şi, ca atare de a se risipi într-o atmosferă sentimentală, în maniera melodramei. Romancierul modern serios este astfel obligat să se cufunde în abisul creaţiei de valori şi romanul care va rezulta, dacă va fi izbutit, va comunica inevitabil într-un mod reflexiv şi simbolic [adică, fără de-

claraţii auctoriale directe privind valorile pe care se bazează opera] şi dacă reuşeşte să-şi cristalizeze alienarea într-o metaforă satisfăcătoare din punct de vedere estetic, există multe şanse ca opera să fie ignorată politicos de grosul publicului" (p. 424).

[17] Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce* (Paris, 1931), p. 99.

[18] Vezi Edwin Muir, „The Decline of the Novel", *Essays on Litterature and Society* (London, 1949) pp. 144—50.

[19] Cazul lui Henry de Montherlant este printre cele mai interesante din acest punct de vedere. Aristocratica „etică a calităţii", „virtutea dispreţului" pe care romanele sale par să le susţină au stîrnit proteste generale. Este greu de stabilit dacă Montherlant însuşi susţine cu adevărat punctul de vedere al personajelor sale, dar este evident că în măsura în care o face, admiraţia noastră pentru opera sa are de suferit. Aşa cum nu de mult afirma un recenzent, nu putem crede că un personaj ca Pierre Costals în *Les jeunes filles* este menit să ne fie simpatic şi în acelaşi timp să-l respectăm cu totul pe autor. „N-ar fi oare mai bine", sugerează el „pentru reputaţia de scriitor inteligent a lui Montherlant, dacă Pierre Costals ar fi privit ca un personaj care beneficiază de tot atît de puţină încuviinţare din partea autorului ca şi Georges Carrion, Alissa sau Jean-Baptiste Clamence" (*T.L.S.*, 6 ianuarie, 1961, p. 8). Desigur ar fi mai bine. Dar nu trebuie oare să ne întrebăm în legătură cu *romanele înseşi* dacă ele justifică această achitare? În orice caz, reputaţia romancierului va creşte sau se va diminua în funcţie de ce ne spun acestea.

[20] Vezi, de exemplu, Angus Wilson, *The Observer*, 7 April, 1957, p. 16: „Balzac ... a redevenit unul dintre marii maeştri ai formei tradiţionale spre care se reîntorc acum romancierii ..."

[21] Cea mai recentă ne-o furnizează romanul comic spumos al lui Mark Harris, *Wake Up, Stupid*, New York, 1959.

EPILOG

RETORICA ROMANULUI ȘI POETICA FICȚIUNILOR[1]

I

Retorica romanului a fost apreciată și denigrată pentru afirmații pe care în fond nu le-a făcut, și în mod firesc sînt tentat să fac o serie de puneri la punct. Invitația de a-mi reconsidera cartea și reacțiile pe care le-a suscitat nu are prea multe șanse de-a mai fi repetată, și mi-ar fi plăcut ca atare să-mi închei socotelile cu numeroasele interpretări eronate, imitînd tonul acelor din fericire anonime recenzii din *The Times Literary Supplement* care au întotdeauna ultimul cuvînt:

Dl. X (o veritabilă armată de nume se pot invoca spre exemplificare) *m-a făcut retrograd din punct de vedere moral, pentru că discut despre „norme". Totuși Dl. X însuși a demonstrat, în propria sa recenzie, că orice ar face, nu poate scăpa nici dînsul de norme ...*

Dl. Y m-a lăudat pentru faptul de a fi pus în circulație, în fine, o terminologie sistematică pentru critica de roman. Dacă ar fi citit mai cu luare aminte, totuși, ar fi descoperit că nu sînt chiar atît de naiv să cred în posibilitatea ...

Dar chiar dacă aș putea face ca asemenea retușări să sune interesant, ceea ce este puțin probabil, mă foarte tem că nu vor fi convingătoare, și că aproape cu certitudine vor lăsa impresia de irascibilitate. Acei care au văzut în cartea mea o răfuială cu romanul, sau cu romanul modern, sau cu moralitatea la modă astăzi, sau cu tehnicile ficționale post-jamesiene, au puține șanse de a fi mișcați de pledoaria mea, oricît de insistentă, că n-au dreptate. Cititorul care poate crede că această lucrare cere romancierilor să se întoarcă la perioada victoriană, că deplînge tot ce face apel la ironie, că cere romancierului să-și proclame poziția răspicat în comentariul auctorial, sau că indirect invită la o cenzurare și-a dezvoltat atari

subtilităţi interpretative încît va rămîne imun faţă de ce se poate spune într-un scurt articol.

O altă alternativă ispititoare ar fi să revăd cartea în loc de a-mi admonesta cititorii. Aş mai face o încercare cu acel bucluca ultim capitol. Aş putea reformula secţiunea asupra convingerilor, aşa cum m-au convins c-ar fi bine Stuart Tave (şi David Hume) şi la fel de bine aş putea rescrie secţiunile cam greoaie asupra *Documentelor Aspern* şi *Călătoriei la capătul nopţii* sau aş putea găsi nişte exemplificări care să inducă mai puţini cititori în eroare. Găsim uneori un soi de satisfacţie masochistică în a face mărturisiri în public şi în a corecta erorile de ordin stilistic.

Probabil însă că scriind pentru un periodic nou precum *Novel*, va fi mult mai util să rezist ispitei acestor forme de răsfăţ faţă de mine însumi şi în loc de aceasta să încerc să mă pronunţ asupra stadiului la care am ajuns în profesiunea noastră, acum cînd încercăm să ne scriem unii altora pe tema „romanului". Se desenează oare după şase ani de discuţii asupra cărţii mele vreuna din cauzele nereuşitei noastre de „a ajunge prea departe" în critica romanului? Am impresia că pot detecta în periodicele de specialitate o anumită stagnare şi o senzaţie a inutilului legate de constatarea că pe măsură ce publicăm mai mult înţelegem mai puţin. Dacă am dreptate în această privinţă — dacă senzaţia mea de a fi fost cel mai adesea greşit înţeles este împărtăşită de majoritatea autorilor ale căror lucrări au fost comentate public — atunci multe din controversele noastre sînt lipsite de orice noimă iar mare parte din activitatea editorială intensă ce se desfăşoară este frauduloasă. Şi este frauduloasă nu în primul rînd pentru că — aşa cum gîndesc cei din afara cercurilor academice — ne asigură menţinerea în funcţie, ci pentru că se pretinde a fi o formă de discurs public cînd în realitate nu este altceva decît un soi de auto-excitaţie.

Cauzele unei nereuşite atît de răspîndite sînt probabil foarte adînci, şi ele pot fi adesea de ordin moral şi personal; dacă cele şapte păcate capitale ar putea fi învinse (am în vedere mai ales trîndăvia, trufia şi pizma), bună parte din controversele noastre s-ar evapora de la sine. Dar nu chiar toate. Dacă experienţa mea poate fi luată drept îndreptar, neputinţa noastră de a înţelege nu poate fi pur şi simplu

vindecată prin simpla toleranţă, generozitate sau muncă încordată; în ce mă priveşte, criticii energici şi amabili mi s-au părut doar o idee mai relevanţi decît cei leneşi şi cruzi. Cauzele neînţelegerilor de ordin intelectual care au devenit atît de răspîndite în America zilelor noastre trebuie să fie în ultimă instanţă de natură intelectuală, şi deşi uzanţele îmbunătăţite sub raportul civilităţii şi respectului mutual ar contribui fără îndoială la reducerea neînţelegerilor, există şanse mai mari ca noile uzanţe să se împămîntenească ca urmare a creşterii rigorii standardelor intelectuale decît ca ele să conducă la impunerea acestor standarde.

Voi exemplifica cu dificultăţile succesive întîmpinate de mine în legătură cu una din criticile cele mai extinse pe care le-a suscitat *Retorica romanului*, „The «Second Self» in Novel Criticism" [„«Alter ego-ul» în critica romanului"] de John Killham (*British Journal of Aesthetics*, iulie 1966). Atît în lipsa de sens a ceea ce afirmă dînsul cît şi în caracterul deplasat al primei mele reacţii, văd ceva care aduce cu o parabolă asupra impasului în care ne aflăm.

Am aflat de existenţa articolului D-lui Killham dintr-o referire în manuscrisul altui critic care mă înfuriase prin ceea ce-mi părea a fi un efort deliberat de a mă reprezenta în mod eronat. Cînd am descoperit afirmaţiile D-lui Killham cum că influenţa mea în răspîndirea termenului de „alter ego" a fost nocivă, cum că am înţeles cu totul anapoda raportul autorilor cu operele lor şi cu publicul; cum că termenul de „alter ego" în sine trebuie „exclus, extirpat şi exorcizat cu desăvîrşire din domeniul criticii", faptul m-a iritat, fireşte. Cînd am descoperit mai departe că Dl. Killham a deformat ceea ce înţelesesem eu prin acest termen, şi că mă atacase, de fapt, pentru idei pe care eu le repudiasem anume, folosindu-se de argumentele pe care eu însumi le folosisem, am fost ispitit, natural, să-l las în plata domnului ca nevrednic de atenţia mea.

În alte împrejurări aş fi procedat chiar aşa. Dar promisesem un articol periodicului *Novel*, iar Dl. Killham părea o trambulină convenabilă. Aşa că i-am parcurs bucata ceva mai cu luare aminte, deşi încă preocupat exclusiv de a mă apăra căutînd să-l descopăr pe el. Apoi am compus următorul „contraatac":

Dl. Killham de la Universitatea Keele îşi propune să-mi corecteze vederile asupra „alter ego-ul autorului“, dar vederile pe care le corectează nu-mi aparţin. Aveam impresia că făcusem distincţia (1) între autorul real, (2) diferitele forme de naratori: „reflectori“, istorisitori dramatizaţi, şi (3) autorul implicat în totalitatea unei opere, un gen de alter ego care este imaginea cititorului asupra unui creator răspunzător de întreg. Dl. Killham mă pune la punct recurgînd la exact aceleaşi distincţii: (1) „autorii, aşezaţi la masă cu condeiul, în faţa maşinei de scris, sau a magnetofonului“ (2) „persoanele imaginare pe care le pot inventa ca presupuşii povestitori ai istorisirilor lor“, şi (3) „ideea pe care ne-o formăm despre caracterul literar al autorului atunci cînd spunem că citim «Thackeray» sau «Dickens» şi aşa mai departe“. Nefăcînd altceva decît să-mi respingă terminologia, Dl. Killham se aşterne apoi sistematic — după cîte se pare — să confecţioneze un mişmaş de opinii trunchiate şi contradictorii spre a demasca efectele nocive ale termenului de „alter ego“. Eu scrisesem: „Perceperea de către noi a autorului implicat presupune... realizarea intuitivă a unui întreg artistic desăvîrşit“. Pe cuprinsul unei singure pagini Dl. Killham a tradus aceasta în alegaţia cum că eu aş prefera „să consider opera mai curînd o persoană decît o glastră“ şi în consecinţă a respins „falsa [mea] analogie“; iar din „percepţia noastră a autorului implicat“ a eliminat „perceperea noastră“, inventînd o identitate la care eu nu mă gîndisem: „Astfel a face ca termenul de «alter ego» să reprezinte «perceperea noastră intuitivă a unui întreg artistic desăvîrşit» ... echivalează pe de-a-ntregul cu a-ţi tăia sigur craca de sub picioare. Da, într-adevăr chiar aşa s-ar fi întîmplat — dacă aş fi afirmat asta.

Şi-aşa Dl. Killham o ţine-ntr-una, spunîndu-mi că „genul de «alter-ego» pe care-l crează un autor“ este „produs în mod inevitabil de către cineva care aspiră să realizeze o «dramă» sau să atingă «impersonalitatea» sau de romancierul timpuriu ce se oferea cu dezinvoltură să povestească o poveste“. Chiar aşa stau lucrurile — după cum m-am străduit să argumentez pe larg în

> cartea mea. Pe parcursul unei treimi din carte aproape mă ocup de modurile în care naratorii diferă de autorii lor, iar Dl. Killham mă ia din scurt că am uitat „ceea ce a fost atît de bine formulat de Profesor Kathleen Tillotson: «Naratorul ... este mai degrabă o metodă decît o persoană: într-adevăr ⟨naratorul⟩ nu este niciodată autorul ca om»". În cele din urmă el decide că termenul de retorică face tot buclucul, pentru că înseamnă didacticism, şi „nici o operă de artă, nici un roman, nu poate fi considerat pe drept cuvînt retoric, căci retorica este duşmanul libertăţii în interiorul acelei legi pe care o reclamă o impresie veridică. ... O operă poate încerca să transmită învăţături, dar numai cu condiţia să fie suficient de veridică în acest scop: şi aşa ceva exclude retorica".
>
> Este oare posibil ca Dl. Killham să fi citit mai mult de cinci pagini din cartea mea şi să-şi mai închipuie totuşi că respinge ceva din cele pe care le-am afirmat? Opinia dlui. Killham privind conotaţiile invariabil pejorative ale cuvîntului retorică este o chestiune personală a dînsului, şi în afară de asta poate că dînsul urmăreşte să mă înveţe un termen mai propriu. Dar de unde putem noi oare începe discuţia, dacă noţiunea dînsului de cum să se discute îl conduce, ori de cîte ori folosesc cuvîntul „retorică", într-un sens care are o istorie intelectuală îndelungată şi respectabilă, să aleagă cu totul alt sens şi apoi să mă învinuiască pe mine de conflictul ce se iscă între „retorică" şi „artă"? Deformările sînt într-adevăr atît de frecvente şi atît de grosolane încît aproape că mă fac să mă duc cu gîndul la mobiluri ascunse. L-am atacat eu oare în vreo împrejurare pe dînsul sau pe vreunul dintre prietenii săi? A fost el oare muşcat de unul din criticii de la Chicago?

Ajungînd pe la acest punct cu redactarea replicii mele, mi-am pus deodată frînă. Îmi pot oare permite să ofer aici drept explicaţie un *parti pris?* În definitiv, chiar şi în prezentarea deformatoare pe care mi-o face, există suficiente dovezi, pe care eu însă le-am ignorat, că Dl. Killham a pus serios umărul la această întreprindere. A citit şi a cugetat mult cu

privire la relaţiile dintre autori şi operele lor, şi o bună parte din afirmaţiile sale stau în picioare. Dar ceea ce este mai important, nu am nici un motiv să cred că apărarea mea va avea darul să-l convingă, oricît de atent ar citi-o, dacă nici cartea pe care am scris-o n-a putut-o face. Unde, atunci, sălăşluieşte răul?

Numai curtenia ar fi putut să-mi dicteze, la acest stadiu, să mă abţin cu desăvîrşire de la orice comentariu în legătură cu Dl. Killham. Toleranţa (sau ceea ce unii denumesc în mod eronat pluralismul) m-ar fi obligat să parcurg rapid articolul spre a-i găsi cîteva lucruri *bune* pe care să le pot comenta, spre a contrabalansa pe cele proaste, aşa încît să putem continua să vieţuim împreună paşnic. Dar de sigur numai un singur mobil se poate dovedi în final adecvat situaţiei: dorinţa de a-l înţelege pe Dl. Killham pentru a fi mai apoi în stare să explic greşita sa înţelegere în legătură cu mine în termeni care să poată eventual promova o discuţie reală. Şi acest mobil mi-a dictat să mai zăbovesc cîteva ceasuri, asupra eseului său meditînd asupra problemelor sale şi uitînd de ale mele.

II

Ceea ce am descoperit este că dată fiind natura problemei *sale* şi dat fiind modul său de a o aborda (ambele în sine pe de-a-ntregul respectabile), Dl. Killham s-a trezit în faţa unei misiuni ingrate cînd s-a confruntat cu cartea subsemnatului. Tema *alter-ego*-ului este comună amîndorura, dar numai ca avînd importanţă în rezolvarea unor probleme cu totul diferite. Problema D-lui. Killham o constituie reconcilierea a ceea ce dînsul denumeşte „autonomia“ unui roman — doctrină atribuită orientării New Criticism — cu faptul cunoscut de către domnia sa că orice roman este, în definitiv, scris şi citit de fiinţe omeneşti; el caută — şi îşi închipuie că şi eu urmăresc acelaşi lucru — o reconciliere între „urna bine modelată“ şi autonomă pe de o parte şi lumea biografiei autorului, a psihologiei şi a intenţiilor sale pe de alta. Urmărind această reconciliere, el se preocupă în exclusivitate de procesualitatea imaginaţiei care explică cum se exprimă un autor în opera sa

şi totuşi cum de se face că el nu se află nemijlocit în interiorul ei. Discursul său se produce mai ales în interiorul modalităţii expresive şi nu atît în cel al modalităţii retorice — şi priveşte în detaliu felul în care autorii „exprimă ceea ce *ei* consideră demn de exprimat“, „psihologia invenţiei literare“, „încercarea de a găsi într-o formă şi un stil personal un mijloc de a exprima sentimentul sinelui sau al fiinţei interioare“, transformarea „experienţei şi personalităţii unui artist ... în însuşi actul scrierii“.

Avem aici de-a face cu o problemă estetică văzută în termeni polarizaţi de către un critic care acceptă existenţa unei oarecare doze de adevăr la ambii poli. O operă de artă poate, la o extremă, să fie considerată autonomă, ruptă de intenţiile autorului; poate, pe de altă parte, să fie văzută ca expresie a forţelor sale creatoare, a unui tip de imaginaţie învăluitoare emanînd din personalitatea creatoare a autorului. Şi iată că apare o carte care pare să încerce să rezolve această problemă pretinzînd că autorul crează un „alter-ego“ care la rîndul său acţionează asupra cititorului, transformîndu-*l* într-un sine secund. Dar evident aceasta este o soluţie proastă, un „mod prea facil de a scăpa de dificultăţi“. Calea cea mai bună — previzibilă de îndată ce problemei i se dă o formă îngrijit dicotomică — este de a recunoaşte că într-un roman adevărata autonomie derivă din recunoaşterea de către noi a „sentimentului“ independent „al vieţii reale“ pe care-l degajă, şi care este, de fapt, rezultatul actului creator total al autorului, care îşi manifestă propriul *său* sentiment al vieţii. „Cu alte cuvinte un roman nu imită niciodată viaţa ... ci depinde în crearea autonomiei sale doar de sentimentul pe care îl avem noi în legătură cu viaţa“. „Autonomia“ şi sentimentul vieţii autorului (identic acum cu „sentimentul vieţii pe care îl demonstrează autorul“) îşi găsesc astfel reconcilierea în „capacitatea imaginativă“ a cititorului de a pătrunde în lumea autorului.

Evident nu există loc, într-o asemenea sinteză a polarităţilor, pentru *alter-ego*-ul descris de mine, sau pentru ideea de retorică aşa cum am încercat să o dezvolt. Nu este mai puţin adevărat că Dl. Killham nu poate ignora şi nu ignoră problema a ceea ce aş denumi eu prin retorică: modul în care se transmite viziunea autorului. Îi este chiar imposibil să evite folo-

sirea termenului de retorică atunci cînd discută modul în care se relaţionează lumea autorului cu cititorul: romanul trebuie să fie „suficient de veridic pentru ca să ne lăsăm *convinşi* să-i păşim pragul, şi aceasta numai în scopul de a putea vedea ce anume *ne face să credem* autorul ..." (sublinierile îmi aparţin). Dar deşi procesul retoric (conform definiţiei mele) nu poate fi astfel ignorat, „retorica" trebuie expulzată întrucît este „potrivnică libertăţii din interiorul legii pe care o reclamă o impresiei veridică".

Motivul pentru care este potrivnică se află deci strict în cadrul relaţiilor reciproce statornicite între conceptele centrale ale D-lui Killham. Polaritatea sa iniţială admitea numai trei poziţii principale: stînga, dreapta şi centrul — autonomia, expresia personală, şi o viziune conciliantă a adevăratei lor armonii. Dar ca în majoritatea schemelor dialectice, există poziţii bune şi poziţii proaste ale fiecărei polarităţi: armonia rezultă din descoperirea versiunilor bune şi din unirea lor; eroarea din alegerea versiunilor proaste. De partea expresivă, există un mod incorect de a discuta cum autorul îşi impune viziunea sa creatoare — „retoric", „didactic", „povestind" mai degrabă decît exprimînd. Inevitabil Dl. Killham se va osteni să mă plaseze în această situaţie deocheată, punîndu-mi în seamă doctrine confecţionate din petece de neînţelegeri (de pildă, „prezenţa unui «povestitor» în multe romane nu este un semn [după cum crede Booth] că toate romanele sînt bucăţi rupte din mintea autorului, ilustrări parabolice ale opiniilor pe care le vrea acceptate de către cititorii săi, specimene sofisticate de «comunicare»"). De partea autonomiei, există de asemenea un viciu esenţial: Noii critici „au mers prea departe", tăind legăturile operei de sursa sa vitală. Dar încercînd să răspundă partizanilor fanatici ai autonomiei, Booth s-a cramponat greşit de singura alternativă disponibilă; elaborînd o teorie didactică, transformînd „expresia" în „retorică", el nu a dat răspuns „acelor critici care pledează pentru independenţa completă a unei opere faţă de intenţiile autorului ei".

Se poate vedea lesne că toţi cei care împărtăşesc vederile D-lui Killham necritic — adică fără să mediteze asupra implicaţiilor lor asupra metodei — nu ar putea sesiza modul meu de a considera lucrurile, cu atît mai puţin să-l accepte. Chiar dacă ar fi depus eforturi susţinute ca să mă înţeleagă ar mai

găsi încă sumedenie de posibilităţi de a mă situa în schema sa implicită a vederilor estetice. Întrucît este limpede că uneori mă ocup de romane ca şi cînd ar fi într-un anume sens autonome, şi întrucît este chiar şi mai limpede că mă ocup de opera ficţională ca retorică, probabil că încerc cam stîngaci să rezolv aceiaşi problemă pe care încearcă să o rezolve şi *el*, eşuînd în efortul de a realiza o sinteză pentru că m-am cramponat de versiunea proastă a fiecărei alternative. Dacă aşa stau într-adevăr lucrurile, nici judecata eronată nici reaua voinţă nu l-au condus spre concluziile sale lipsite de noimă. Dacă s-ar fi decis să manifeste toleranţă încadrîndu-mă vederilor sale, ar fi rezultat aceleaşi deformări esenţiale. Chiar dacă s-ar fi decis să-mi acorde curtenia relecturării şi ar fi descoperit şi înlăturat răstălmăcirile mai grosolane, încă ar fi rămas incompatibilitatea esenţială din sfera problemelor, metodelor şi principiilor fundamentale. Pe scurt dacă nu va putea să realizeze îmbogăţirea repertoriului său de poziţii posibile, dacă nu-şi va putea ridica schematismul său simplu la o treaptă mai înaltă de complexitate, cu greu va putea evita reducţia în vederea includerii mele în acest schematism.

Dar nu este vorba numai de faptul că problematica şi metodologia mea se refuză schemei sale. Ideile noastre privitor la modul în care pot opera scheme alternative sînt radical diferite. Dînsul pare a crede că misiunea criticului rezidă în a căuta unica perspectivă sintetică adecvată a ceea ce *este* opera ficţională, şi a modului în care autorul şi cititorul se raportează la ea. Ea este *fie* autonomă, *fie* expresia personalităţii sau imaginaţiei autorului, *fie* o sinteză mai subtilă a celor două. Aşa stînd lucrurile nu mă mai mir că atunci cînd îmi susţin teza potrivit căreia romanul este *atît* autonom (un întreg concret, o urnă bine modelată) *cît şi* auto-expresie (o lumină, un ţipăt pasional) *cît şi* — depăşind acum cu totul schema sa ! — *cît şi* o operă retorică (un gest, o pledoarie pentru acceptare, influenţa unui om asupra altuia), *cît şi* o întruchipare a forţelor literare şi sociale ale epocii (un container purtător al convenţiei, o oglindă), *cît şi* un enunţ al adevărului moral sau filozofic (o polemică, un dialog filozofic, o predică), şi cîte şi mai cîte ? — cînd apar cu asemenea principii pluraliste, în bună parte neenunţate în mod explicit, şi explorez pragmatic ceea ce se dovedeşte a fi o modalitate neglijată

cea retorică, nu mă mai mir că sigur el se pierde. Şi se va pierde definitiv dacă nu se va arăta dispus să cugete asupra metodei: a mea şi a lui.

Romanul ca gen, bun sau prost, „este într-adevăr“ multe lucruri diferite, şi nici un limbaj critic nu-i poate angaja totalitatea. Un roman „este într-adevăr“ o structură autonomă, potrivit anumitor scopuri critice, aşa cum a demonstrat un întreg corpus de critică modernă. Dar este în aceiaşi măsură expresia intenţiilor autorului, a capacităţilor sale şi a psihicului său; ca şi o reprezentare a realităţilor istorice, sociale, economice, politice, literare; ca şi o întruchipare a concepţiei despre lume şi a conceptelor morale ce pot fi considerate *sub specie aeternitatis.* Dacă mi-am propus să scriu o retorică a romanului, nu m-am simţit nici obligat nici capabil de a produce în acelaşi timp o „poetică“ a romanului, analizînd cîteva din formele romanelor mari în puritatea lor autonomă; nici o psihologie a romanului care să exploreze motivaţiile creativităţii la un romancier sau reacţiile creatoare din sînul publicului; nici o sociologie a romanului, urmărind istoricul şi formele sociale ale categoriilor de cititori, nici o filozofie a realismului ficţional, testînd lumile fictive în raport cu diferitele opinii asupra lumii reale sau în raport cu adevărurile universale. Fragmentar aceste domenii sînt reprezentate, deformat, în diferitele subcapitole ale retoricii mele. Şi în consecinţă s-ar putea să pară multora preocupaţi exclusiv de unul dintre aceste aspecte că m-am luptat cu dificultăţile lor şi că am ieşit înfrînt.

Nu m-am ocupat direct de teoria pluralistă a acestor modalităţi; faptul ar fi necesitat spaţiul unei cărţi de sine stătătoare, şi în afară de aceasta am impresia că operaţia a fost făcută deja de o serie de critici din Chicago precum Crane, Olson, şi McKeon, de către M. H. Abrams la începutul cărţii sale *The Mirror and the Lamp*, şi într-un sens mult mai larg de bună parte din studiile post-kantiene care discută în detaliu problema limbajelor multiple, a modelelor şi categoriilor de percepţii. Regret acum că n-am încercat măcar să dau o extindere discutării modului în care un limbaj critic, tratînd romanul sub aspect retoric, diferă de sau se relaţionează cu celelalte modalităţi. Dacă aş fi procedat astfel mi-aş fi fost mie însumi de ajutor, şi în consecinţă cititorilor mei, în stră-

dania de a-mi descoperi obiectul cercetării mele, realizînd aceasta mai curînd decît am făcut-o. Principalul defect al cărții, pe care încă nu văd cum l-aş putea înlătura, rezidă în incapacitatea de a discrimina clar între acea retorică pe care am definit-o ca fiind alcătuită din „apelurile mai lesne de recunoscut adresate cititorului“ (retorica văzută ca manevră tehnică manifestă) şi retorica văzută ca întreagă artă a romanului, considerat ca modalitate retorică. O pledoarie în favoarea formelor directe de „povestire“ poate fi susţinută cred, de pe aproape orice poziţie critică. Dar eu am încercat s-o realizez de pe două poziţii complet diferite, şi mi-am sprijinit acţiunea comprimînd şi extinzînd după plac aria acoperită de termenul de retorică. „Chiar dacă există încorporate în lucrare reacţii permanente şi universale, ele nu par să aibe şansa de-a ne afecta profund şi pe de altă parte pot fi confuze — fără retorica autorului“. Care este sensul cuvîntului *încorporate* din această frază? Potrivit definiţiei mele lărgite privind retorica, orice act de încorporare poate fi tratat drept retorică. Totuşi expresia, „retorica autorului“ de la sfîrşitul frazei pare să semnifice pur şi simplu retorica manifestă, asemenea comentariului şi manevrelor tehnice evidente. Pe de altă parte, înseamnă tot ceea ce execută autorul ca să-şi facă „încorporarea“ clară cititorului — dar „încorporarea“ în sine serveşte acestui ţel. Această circularitate cred că nu m-ar fi satisfăcut niciodată dacă m-aş fi silit mai tare şi mai mult să clarific problema modului în care „retorica“ mea se relaţionează cu celelalte modalităţi, şi mai cu seamă cu poetica.

III

Cartea a debutat cu o încercare de a demonstra că Gordon şi Tate (printre mulţi alţii) au fost fundamental confuzi în legătură cu punctul de vedere şi aşa-numita naraţiune obiectivă; iniţial urma să fie, ceea ce părţi din ea şi sînt, un eseu polemic acceptînd principalele premize ale diferitelor „şcoli ale autonomiei“, şi apărînd respectabilitatea artistică a elementelor „retorice“ certe care au fost ţinta atacurilor, cel puţin de la Flaubert încoace. A atins proporţiile unei cărţi tratînd

despre dimensiunea retorică a tuturor tipurilor de ficţiune. În concepţia iniţială, cuvîntul retorică nici nu figura ca atare. Dar curînd m-am pomenit utilizîndu-l spre a descrie acele apeluri evidente adresate cititorului pe care criticii le-au atacat drept excrescenţe inartistice. Şi-apoi mi-au trebuit cîţiva ani ca să descopăr că nu era suficient (deşi însemna ceva) să accept definiţiile obiectiviste ale artei şi să introduc înăuntru corul grecesc (după cum reuşeşte să facă Aristotel), solilocurile lui Iago, sau intervenţiile lui Fielding. Deşi am crezut că am să pot să arăt, urmîndu-l pe Aristotel şi pe alţii, că o purificare radicală prin excluderea vocii auctoriale nu trebuie să decurgă din considerarea ficţiunii în autonomia sa estetică, a devenit limpede că o perspectivă nouă, mai interesantă, asupra meşteşugului romanului va proveni dintr-o nouă definiţie. În ciuda revizuirilor extinse în lumina noii concepţii, cartea concepută iniţial transpare încă, încercînd să răspundă în termeni estetici unei întrebări estetice: „Există vreo contra-argumentaţie ce poate fi oferită, pe temeiuri estetice, în favoarea unei arte plină de apeluri retorice?" Ei bine, de sigur că există, şi cartea reprezintă într-un sens o lungă notă de subsol, la ceea ce Aristotel spune despre „cugetare" şi despre „meşteşug", şi mai ales la acea invitaţie din capitolul 19 al *Poeticei* de a accepta în legătură cu „cugetarea" ceea ce se spune despre aceasta „în cărţile de retorică pentru că o asemenea preocupare se apropie mai mult de acea disciplină".

Dacă se consideră că potrivit acelei concepţii iniţiale, autorul *făureşte o formă concretă*, fie ea o imitaţie a unei acţiuni fie un sistem de simboluri, o urnă bine modelată, este dificil (deşi nu imposibil) de a justifica mărturiile cuprinse în opera sa privind eforturile sale de a o face accesibilă lumii. Dacă pe de altă parte se consideră că *făureşte cititori*, atunci desigur efortul său este vizibil în fiece moment, iar distincţiile peiorative dintre retorică şi drama pură devin neglijabile. Fiecare element în acest sens este retoric, la fel cum în viziunea obiectivă fiecare element exprimă psihicul artistului, şi după cum în perspectiva artei ca adevăr, fiecare element reflectă o lume a valorilor sau universaliilor de care se „ocupă" cartea. În această lumină, chiar şi elementele cele mai părelnic obiective, intrinseci, „autonome", incluzînd evenimentele centrale,

simbolurile „cele mai dense“ pot fi fructuos considerate ca retorică — adică pot fi considerate *de parcă* ar ţinti înspre un efect asupra cititorului (pentru că de fapt ele produc acel efect) indiferent de teoriile estetice sau de habitus-urile veritabil scriitoriceşti ale autorului.

Se pare că acest procedeu pragmatic de a experimenta o definiţie spre a vedea ce produce li s-a părut unor critici a fi ceva deosebit de confuz. Dacă „retorica“ este folosită spre a acoperi întreaga operă de artă, atunci desigur va trebui să spun că opera de artă *este* retorică, şi toată lumea ştie, după cum afirmă Dl. Killham, că „nici o operă de artă, nici un roman, nu poate fi pe drept cuvînt considerat retoric“. O operă de artă *este* fie un lucru, fie altul. Oare eu n-am auzit de legea necontradicţiei?

Dar la epoca asta nu mai putem ignora astfel modul în care categoriile percepţiei, stabilite de noi, nę ajută să determinăm ceea ce vedem. Este adevărat că foaia pe care scriu nu se poate afla în acelaşi timp în cameră şi în afara ei. *Ca obiect fizic* ea se află într-adevăr în cameră, şi cu asta discuţia îşi pierde sensul, chiar şi pentru pluralistul cel mai înfocat. Dar *ca obiect al percepţiei mele* ea poate fi un număr nelimitat de lucruri — hîrtie de concept, presiune psihologică, material de aprins focul, un produs manufacturier american, şi chiar ceva care poate fi în acelaş timp atît în afara camerei (în imaginaţia mea) cît şi înlăuntrul ei (ca prezenţă fizică).

Exact în acelaşi mod, deşi mai puţin tranşant, opera de artă *poate fi* multe lucruri. Unele definiţii ale statutului ei sînt, trebuie s-o recunoaştem, de puţin ajutor acelui critic care încearcă să-i înţeleagă calităţile artistice. Dacă ar trebui să susţin de pildă, că operele de artă sînt într-adevăr produse naturale pentru că omul este pur şi simplu un produs al lumii naturale şi că deci natura a produs romanele oamenilor, redefinirea mea ar fi suficient de validă, şi s-ar putea dovedi folositoare într-o discuţie privind natura universului sau Creatorului. Dar nu îmi va fi de nici un ajutor în considerarea critică a măestriei cutărei sau cutărei opere. Există însă aici limite, limite extrem de reale: bunăoară ar fi greu să ajungem prea departe, chiar metaforic vorbind, pretinzînd că romanele sînt în realitate ventilatoare electrice sau acoperişuri pentru cotineţe de păsări. Există astfel o sumedenie de lucruri cu

care, sub raportul tuturor finalităţilor practice, arta *nu se poate identifica*, şi pluralismul nu ne poate conduce spre acea toleranţă îngăduitoare gata să îmbrăţişeze toate perspectivele cu condiţia să fie coerent elaborate. Dar există de asemenea o sumedenie de alte lucruri cu care arta *se poate identifica*, şi unul din aceste lucruri cu care toate operele artei literare — şi cu deosebire — cele ficţionale *se pot*, *se pot într-adevăr identifica*, este acţiunea pe care autorii şi cititorii o execută împreună. Nu avem cîtuşi de puţin nevoie să pledăm pentru realitatea acestei viziuni sau pentru adevărul viziunii romanului ca structură poetică. Ambele sînt adevărate, şi ambele sînt utile pentru că sînt adevărate. Dacă cineva va pune întrebarea, „Da, dar care dintre ele este cea valabilă, în realitate?" el va fi pus o întrebare pe care un pluralist (de felul meu) o socoteşte de neconceput. Ambele sînt valabile, sau fiecare este (dar nu în mod exclusiv), după cum este (dar nu exclusiv) şi expresia personalităţii autorului; ş.a.m.d. Îţi trădezi naivitatea filozofică şi critică dacă îţi petreci timpul dezbătînd în absolut asemenea modalităţi ale percepţiei.

Nu este o pierdere de timp, totuşi, să arăt cum utilizarea consecventă şi habituală a unei singure definiţii sau perspective îi face pe critici să treacă cu vederea sau să expulzeze elemente care potrivit altor vederi sînt pe deplin fireşti. O întreagă generaţie a ajuns să accepte fără să mai reflecteze teza potrivit căreia adevăratul „poem" (incluzînd şi ficţiunea) nu trebuie să semnifice ci să existe. Cu autorul radiat în temeiul „erorii intenţionale" şi cu publicul radiat în temeiul „erorii afective", cu lumea ideilor şi convingerilor radiată în temeiul „ereziei didacticiste" şi cu interesul pentru naraţiune radiat în temeiul „ereziei tramei", unele doctrine ale autonomiei au devenit atît de estropiate încît nu a mai rămas nimica din operă în afara interelaţionărilor verbale şi simbolice. M-am format ca student în cadrul unei versiuni a doctrinei obiectiviste, derivată din *Poetica* lui Aristotel ce, prin comparaţie, mi se părea extrem de substanţială; poseda un mod de a discuta efectele repercutate asupra cititorilor şi spectatorilor, şi socotea intenţiile autorului drept determinante (într-un sens bine definit) pentru căutările criticului. Dar cu toate acestea rămînea obiectivistă: „poemul" era socotit

imitaţia unei acţiuni, construit ca obiect estetic, menit să exceleze în genul său. Deşi un anume efect asupra publicului se subînţelegea prin forma sa, criticul îi urmărea natura internă, analizîndu-i părţile în relaţie cu întregul.

Această versiune a esteticii obiectiviste a tins întotdeauna să alunece într-un studiu al retoricii, după cum a arătat Bernard Weinberg în legătură cu „aristotelicienii" Renaşterii. În cadrul Şcolii de la Chicago a existat o tendinţă permanentă, aşa cum îmi apare acum, vizînd „coruperea" vederilor obiectiviste în direcţia retoricii. Am impresia că ceea ce am realizat eu, a fost, asemenea lui Sheldon Sacks, care a lucrat cu totul independent, să fac această tendinţă explicită. *Retorica romanului* cere, aşa cum a procedat Kenneth Burke într-un mod diferit, să nu considerăm poemul în primul rînd ca *semnificaţie* sau *fiinţare* ci ca *acţiune*. În locul analizelor de forme poetice, descrierilor şi interpretărilor tipurilor de acţiune sau tramă (cu puterea lor de a produce un efect indicat, dar nu exclusiv dominant), examinez efectele, tehnicile care le produc, şi cititorii şi deducţiile lor. În locul unei clasificări de tipuri literare, dau o analiză a *intereselor* şi (ca în capitolul despre *Emma*) a manevrărilor de interese. În locul unei analize a elementelor poetice ale structurii interne (subiect, personaj, cugetare, grai) elementele mele devin identice cu cele trei întîlnite în toate retoricile, autor, operă, public: autorii şi diferiţii lor înlocuitori sau purtători de cuvînt; operele şi diferitele lor dispuneri pentru dobîndirea efectului; publicul şi diferitele lui idei preconcepute şi procesualităţi deductive.

Am încercat să evit formularea concluziilor sub forma regulilor, spre deosebire de unii predecesori în domeniu care se revendicau de la *Poetică*, potrivit necesităţilor specifice ale unor categorii de public. Dar nu am abandonat (şi nu voi abandona nici acum) intuiţiile care se ivesc atunci cînd opera este considerată nu ca un obiect format, veşnic ceea ce este, estetic întreagă în forma ei, ci ceva menit, sau cel puţin adecvat, să ni se impună (nu, a se observa, pentru a comunica teme sau norme, după cum au înţeles Dl. Donald Pizer şi mulţi alţi cititori, ci pe sine însăşi). Studiul a ceea ce opera *este*, a ceea ce a fost făcută *să fie*, va genera o „poetică" şi sper ca într-o zi să produc o poetică a unor anumite tipuri de roman [2]. Ce anume este o operă pusă să *facă* — cum este

concepută ca să se comunice pe sine — va genera o retorică. Cele două aspecte diferite nu vor fi incompatibile dacă sînt bine realizate, întrucît o operă *face* ceea ce face prin ceea ce *este*, şi vice versa. Dar ele pornesc şi sfîrşesc în puncte diferite, şi se vor ocupa pe parcurs cu elemente diferite în proporţii diferite [3].

În teorie, de îndată ce mi-am circumscris subiectul ca fiind aspectul retoric al romanului, ar fi trebuit să fi scris atunci „întreaga retorică a romanului“. O asemenea lucrare ar fi fost în multe privinţe diferită. Ar fi cuprins capitolul despre „retorica simbolurilor“ pe care l-a cerut cu îndreptăţire John Crowe Ransom. Ar fi cuprins mult mai multe lucruri despre stil, în maniera excelentei cărţi a lui David Lodge *Language of Fiction* (deşi ar fi evitat teza sa potrivit căreia limba e totul). Ar fi putut foarte bine să cuprindă o comparaţie a retoricii literaturii, în această accepţiune, cu formele mai direct retorice. Recitind-o acum, sînt mai ales necăjit cît de puţin am scris despre „retorica evenimentului“ — modul în care sinteza incidentelor ne determină felul reacţiilor. Este însă clar de ce au stat aşa lucrurile. Era încă vie în mine originea polemică a cărţii: dintre toate armele din arsenalul scriitorului, mai ales comentariul manifest, „povestirea“, fuseseră atacate. Şi astfel cartea a avut o suprapondere defensivă în sprijinul vocii auctoriale. Într-adevăr, uneori am senzaţia că deşi am pornit în parte să-i subminez pe aceia care voiau să reducă întreaga artă a romanului la manevrarea punctului de vedere, propriul meu accent polemic asupra naratorilor şi vocilor a întărit această perspectivă unilaterală a artei romanului. Din cînd în cînd primesc manuscrisele unor critici ce pretind că i-am influenţat, dar care fără excepţie sînt studii asupra punctului de vedere, niciodată studii asupra construcţiei tramei văzută ca retorică.

Dacă m-aş fi luptat mai serios cu retorica personajului şi evenimentului, sper că aş fi fost condus spre acel gen de lucrare executată în mod strălucit de Sheldon Sacks în *Fiction and the Shape of Belief*. Mă gîndesc numai la capitolele sale centrale asupra modului în care personajele minore ale lui Fielding îndeplinesc rolul de a ne modela convingerile chiar şi atunci cînd ne amuză, dar încă şi mai mult la distincţiile pe care le operează cu atîta grijă în argumentaţie între

cele trei moduri ale naraţiunii: satira, apologia, şi „acţiunea". Împotriva sfatului lui R. S. Crane, am evitat în mod deliberat distincţiile sistematice între operele cu scop retoric explicit, precum *Călătoriile lui Gulliver*, şi operele „mimetice", precum *Călătorie spre India*, şi aş menţine încă nedisociată această grupare, în baza a două raţiuni îndeaproape înrudite: pe de o parte cazul meu general se aplică tuturor romanelor, indiferent forma sau efectul, pe de alta orice judecată a elementelor dintr-o operă dată trebuie să fie specifică acelei opere particulare şi nevoilor sale. În acelaşi timp este cît se poate de limpede că retorica romanului trebuie să se ocupe în cele din urmă, aşa cum face Sacks, de diferenţele *generice* dintre intenţiile formale. Asemenea diferenţe sînt implicite de-a-lungul cărţii mele, dar nu sînt discutate decît în cîteva fraze. Mai curînd sau mai tîrziu criticul retorician va trebui să le confrunte frontal. Făcînd acest lucru, va intra cu siguranţă pe teritoriul a ceea ce numesc poetică, dar va face acest lucru ca un străin într-o ţară străină, descoperind că *tipurile de acţiuni pe care autorii le săvîrşesc asupra cititorilor* diferă semnificativ, deşi subtil, de *tipurile de imitaţii ale obiectelor care se presupune că le făuresc* în cadrul modalităţii poetice.

IV

Poziţia pe care tocmai am descris-o poate fi descoperită în cartea mea, dar întrucît este în mare măsură implicită, nu-i pot acuza cîtuşi de puţin pe cititorii cărora le-a scăpat. Dar chiar şi în momentul în care scriu această auto-critică trebuie să mărturisesc că mă crispez la gîndul cum va fi primită de către unii cititori. „Booth a recunoscut singur că lucrarea este confuză de la un capăt la altul ..." Dl. Killham, care nu are loc în diagrama dînsului nici pentru o poetică în accepţiunea mea, *nici* pentru o retorică, va rămîne în continuare dezorientat. Dl. Donald Pizer, care susţine că în „conservatorismul meu etic" sînt mai puţin interesat de „cum comunică romanul decît de ce anume trebuie să comunice" (*College English*, martie 1967), va conchide poate că lucrarea aşa cum am revizuit-o va fi într-o măsură şi mai mare încă

decît cea pe care a decelat-o o didactică a romanului. Cu cît avansez în direcţia consecvenţei în cadrul modalităţii retorice, cu atît îmi voi atrage acuzaţia de didacticism, iar acel capitol final, care i-a jenat pe atîţia cititori, va jena chiar şi mai mulţi atunci cînd va fi revizuit.

S-ar putea să fie adevărat — atingînd succint problema acelui capitol — că interesul meu în retorică izvorăşte din faptul că sînt mai conservator din punct de vedere moral decît îmi place să cred şi mai înclinat să impun standarde generale. Dar după cum există o etică a retoricii, aşa cum recunosc toţi de la Platon la Kenneth Burke, tot aşa există o dimensiune morală a romanului ca retorică. Acasta nu dictează în vreun fel cît de cît simplist un set de doctrine pe care romanul trebuie să le comunice, şi chiar şi în acel „tendenţios" capitol final interesul nu se concentra asupra a *ce* trebuie comunicat; ceream doar ca opera să se comunice, ca autorul „să fie cît se poate de clar în privinţa poziţiei sale morale" şi „să facă tot ce-i stă în putinţă la un moment dat indiferent cînd pentru a-şi materializa lumea în concordanţă cu intenţiile sale". Nu-mi este greu să văd cum scoasă din context cititorii ar putea considera această afirmaţia drept un efort de a interzice ambiguităţile; în definitiv, nu am subliniat „tot ce-i stă în putinţă la un moment dat oricînd ar fi acesta". Pentru a descoperi că admir multe opere mari care sînt atît ambigui şi ironice cît şi — într-o oarecare măsură — neclare, cititorul va trebui să meargă înapoi la capitolele de început cu o atenţie probabil sporită faţă de cea la care te-ai aştepta de drept din partea cititorilor tăi. Atacul meu s-a îndreptat pur şi simplu împotriva tezei că toate disputele favorizează o retorică a ambiguităţii.

Dar pentru a mă ocupa de acel capitol final aş avea nevoie de încă un eseu. Mai curînd decît să încerc aici să răspund sau să accept fiecare obiecţie posibilă adusă cărţii mele, voi încerca pur şi simplu, să întreb dacă Dl. Killham şi cu mine aparţinem în calitate de critici unei profesii în care să existe cît de cît vreo şansă de a realiza un discurs cumulativ. Trebuie oare veşnic să ne aruncăm unul altuia slogane stridente din tabere inamice înarmate? Se pare că da, dacă — aşa cum are aerul să ne spună Dl. Killham—există o singură perspectivă estetică adevărată la care toţi trebuie fie să parvină

fie să piară. Dacă pe de altă parte, există multe întrebări legitime bazate pe diferite ipoteze şi definiţii şi verificabile prin metode diferite, trebuie să fie posibil un progres de un tip limitat pentru cei dispuşi să împărtăşească o modalitate, un interes, un limbaj.

„Pînă ce nu înţelegi ignoranţa unui scriitor", scria Coleridge, „consideră-te ignorant în privinţa înţelegerii sale". Mulţi dintre criticii mei nu pot „să-mi explice ignoranţa", întrucît ei nu pot explica într-adevăr, în termeni relevanţi fie pentru propriile lor interese fie pentru ale mele, de ce fac lucrurile stranii pe care le fac. Ei sînt reduşi la presupunerea că înclinaţii temperamentale sau morale sau pura stupizenie m-au făcut să o iau razna, sau că o întîmplare norocoasă m-a mînat spre propriile lor concluzii. Inevitabil asemenea critici se dovedesc inutili pentru mine (aşa cum sînt şi eu pentru ei) deoarece chiar şi atunci cînd au cuvinte de laudă pentru mine, pur şi simplu nu ne coroborăm. Dezamăgitor este faptul că din toate miile de cuvinte ce s-au scris despre carte, nimeni n-a încercat pînă acum să dea piept cu întreaga concepţie a retoricii romanului şi s-o îmbunătăţească, s-o clarifice, s-o facă mai utilă unui număr mai mare de oameni. Nimic surprinzător în aceasta, presupun; este modul nostru de a ne trata reciproc.

Şi eu probabil că dezamăgesc alţi autori în acelaşi fel. Noi cărţi asupra romanului apar aproape săptămînal. Le achiziţionez, şi le „citesc" — adică le trec rapid în revistă cercetînd mai întîi să văd ce spun în legătură cu lucrarea mea, atunci cînd o fac, apoi, aproape la fel de ruşinos, le cercetez superficial cu privire la punctele de acord şi dezacord. Numai printr-un efort de voinţă pot rezista folosirii rezultatelor lecturi ca şi cum ar avea vreo valoare pentru mine şi alţii ca reflectări ale cărţilor în discuţie Dar n-au. Mi se spune de către Dl. W. J. Harvey că *personajului* trebuie să i se acorde prioritate atunci cînd ne ocupăm de roman *(Character and the Novel)*, şi de către D-nii. Robert Scholes şi Robert Kellog în *The Nature of Narrative* că *forma narativă* este centrală. Se află ei deci în conflict cu Dl. Lodge, care afirmă că doar limba contează, şi în dezacord între ei? Se prea poate, dar este şi mai probabil ca atunci cînd în cele din urmă pătrund în miezul cărţilor lor să aflu nu numai asemeni

diferenţe manifeste ci şi diferenţe mai adînci ce ţin de metodă şi de principiu, ce-mi vor permite să accept legitimitatea încercărilor lor ca şi a celor ale D-lui Lodge — de îndată ce au fost epurate de pretenţiile lor de a avea în exclusivitate acces la adevăr. Manifestînd această pretenţie privind monopolul întregului adevăr ele se pot chiar dovedi cărţi proaste; ca cercetări complementare însă ele se pot hrăni una pe alta.

În orice caz, este absurd să le spunem — în baza acestei cunoaşteri superficiale — că vreuna din ele trebuie să fie eronată pentru că sînt în „dezacord“, sau pentru că Michel Raimond ne-a arătat că romanul trebuie văzut ca *un mod de a trata realitatea (La Crise du Roman)*, sau pentru că Ihab Hassan ne-a învăţat *(Radical Innocence)* că problema fundamentală în tratarea romanului este metafizică sau pentru că R. M. Albérès *(Métamorphoses du Roman)* ne spune că problema centrală este cea morală. Pe care dintre toate aceste opere pe care tocmai le-am „plasat“ atît de la repezeală, le-am citit într-adevăr, pe care mi-am apropiat-o într-adevăr? Pe nici una, şi astfel mă aflu acum expus, şi nu pentru prima dată, ca urmare a faptului de a fi păcătuit împotriva propriilor mele propovăduiri. Ei bine, am fost extrem de ocupat, desigur, ca oricare dintre Dvs., şi acest articol promis trebuia să fie terminat alaltăieri, şi în afară de asta, sînt într-adevăr foarte sigur că nici unul din aceşti autori nu vor avea multe de spus. Nu, nu, nu-i chiar aşa, dar apar atîtea cărţi, atîtea articole. ...

Va trebui oare veşnic să parcurgem în goană aceste cărţi, dărîmînd construcţia fiecăreia spre a furniza materiale pentru a noastră? Este fiecare nouă poziţie pur şi simplu o modă care trebuie depăşită cît mai curînd cu putinţă? De ce să nu schimbăm metafora în ceva similar unei serii de expediţii de alpinism care să încerce escaladarea mai multor piscuri sau a versanţilor aceluiaşi pisc? Dacă am putea proceda astfel, cei mai mulţi dintre noi ar descoperi că mai tot ce am spus în legătură cu alţi critici este pur şi simplu irelevant. De pildă cele afirmate în *Retorica romanului* în legătură cu Ortega Y. Gasset s-au bazat numai pe lectura a două din cărţile sale mai scurte, şi acelea în traducere! Ştim din acest raid de mică anvergură că Ortega nu este numai lipsit de orice valoare, ci chiar în mod agresiv eronat în ceea ce priveşte

retorica romanului. Dar ce putem spune despre problema *sa* proprie? Ce a putut oare *face* un om de inteligenţa şi sensibilitatea lui atît de pregnante ca să rătăcească atît de departe? Minimumul ce-l pot întreprinde în acest sens este să fac un legămînt de tăcere în legătură cu Ortega pînă ce îl voi servi rece, pînă ce îi voi putea explica „ignoranţa" atît de bine încît va înceta să mai fie o ignoranţă în legătură cu problema mea, ci o formă de cunoaştere în legătură cu a sa.

NOTE

[1] Eseu publicat iniţial în revista *Novel* (I, Winter 1968) pp. 105—117, re-editat în volumul *Now Don't Try To Reason With Me*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, pp. 151—69. Includerea eseului ca epilog la *Retorica romanului* se face cu asentimentul autorului (n.t.)

[2] Editorii de la *Novel* mi-au atras atenţia în legătură cu confuzia pe care utilizarea cuvîntului „poetică" are toate şansele să o producă, întrucît mulţi alţi critici îl folosesc în mod diferit astăzi. „Accepţiunea pe care o daţi termenului de «poetică» intră în conflict cu cel utilizat de noi pînă acuma, în broşura noastră şi în eseul program al primului număr al revistei, desemnînd o prezentare teoretică a naturii şi funcţiei genurilor literare. Malcom Bradbury îl foloseşte de asemenea ca atare în eseul său «Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Structure» din primul nostru număr. Noţiunea unei poetici care să reunească multe abordări diferite pare a fi comună — şi pare să corespundă de fapt pledoariei dvs. în favoarea pluralismului, şi vederilor de la Chicago asupra *Poeticii* lui Aristotel ca o abordare multilaterală. Sîntem aşadar intrigaţi de faptul că dvs. aţi limitat poetica la chestiuni ce ţin de meşteşug, de natura internă a obiectului de artă, opunînd pe *este* lui *face*".

Deşi redactarea de faţă s-ar putea să nu fie tot atît de derutantă ca cea care a suscitat acest comentariu, constat că termenul este atît de ambiguu încît aproape că frizează inutilul. În ce mă priveşte, o poetică veritabilă ar trebui să *cuprindă* „o prezentare teoretică a naturii şi funcţiei (cîtorva) genuri literare" şi ar trebui să „reunească multe abordări diferite" — cel puţin în sensul de a încerca să înţeleagă într-o perspectivă unificatoare probleme de ordin lingvistic, tehnic, structural şi „afectiv". Dar nu ar trebui să fie în nici într-un caz „limitată la meşteşug", nu ar trebui să fie un compendiu al tuturor abordărilor posibile, iar teoria ar trebui subordonată efortului de a furniza o prezentare

pragmatică a felului în care sînt făurite operele bune, şi asupra felului în care putem discuta despre calităţile lor speciale (autonome) fără să le analogizăm celorlalte arte umane (precum retorica, psihologia, politica etc.). Evident cineva ar trebui să întreprindă o taxonomie a definiţiilor curente date *poeticii*, mai înainte de a sfîrşi prin a ne certa cu toţii în mod absurd asupra acestui termen, aşa cum facem cu atîţia alţii.

[3] A mă ocupa aşa cum fac de distincţiile dintre dimensiuni, aspecte sau modalităţi echivalează încă o dată cu a opta pentru una din numeroasele căi posibile de a face un lucru. Se prea poate ca un critic să prefere să se ocupe sintetic de problemele similitudinii dintre lucruri, şi atunci va avea toate motivele să ignore distincţia dintre retorică şi poetică. Un bun exemplu îl constituie procedura lui Frank Kermode, în reuşita sa lucrare recentă *The Sense of an Ending;* el se ocupă de similitudinile dintre toate operele „ficţionale", inclusiv miturile şi prezentările sociologice şi filozofice, ca şi de percepţiile ce le avem în legătură cu forma vieţii însăşi. Nimic n-ar putea fi mai puţin relevant pentru cercetarea sa profundă a modului în care se aseamănă formele literaturii şi ale vieţii ca deplîngerea de către mine a faptului că nu oferă nici un fel de ajutor criticului preocupat de probleme retorice.

BIBLIOGRAFIE

Scopul acestei bibliografii nu este să repete fidel titlurile menţionate în carte — indicele va îndeplini această funcţie — nici să reflecte în întregime lecturile mele suplimentare, ci mai degrabă să ofere un ajutor, oricît de incomplet, celor care doresc să urmărească mai departe cîteva din problemele pe care le ridic. Deoarece studiul retoricii, aşa cum am definit-o, se află la graniţa mai multor discipline, o bibliografie completă ar putea foarte bine să conţină aproape tot ce s-a scris, demn de atenţie, în legătură cu romanul: în legătură cu oricare tehnică literară, în legătură cu multiplele valori umane reflectate în roman, în legătură cu variaţia standardelor publice la care se raportează diferite opere şi aşa mai departe. Cele cinci secţiuni tind într-o oarecare măsură către zonele pe care nu le-am putut cuprinde, dar chiar şi aşa am sentimentul puternic al caracterului incomplet al enumerărilor mele.

Bibliografia este împărţită în cinci secţiuni (I) „Generală"; (II) „Tehnica sub aspect retoric" (*A*. Distincţia între povestire şi prezentare; *B*. Alternative la naraţiunea creditabilă; *C*. Realism şi tehnică); (III) „Obiectivitatea autorului şi «alter-ego-ul» (IV) „Puritatea artistică, retorica şi publicul"; şi (V) „Ironia narativă şi naratorii necreditabili".

I. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Aldridge, John W. (ed.). *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920—1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*, New York, 1952.
   Include o bibliografie esenţială.
2. Allen, Walter. *The English Novel: A Short Critical History*. London, 1954. New York, 1955.
3. ———. *Reading a Novel*. London and New York, 1949.
4. Allott, Miriam. *Novelists on the Novel*. New York, 1959.

5. ALTICK, RICHARD D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800—1900.* Chicago, 1957.
6. ANDERSON, SHERWOOD. *Sherwood Anderson's Notebook.* New York, 1926.
7. AUERBACH, ERICH. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* Translated by WILLARD TRASK. Princeton, 1953. Anchor ed., Garden City, N. Y., 1957. Orig. Berne, 1946.
O lucrare fundamentală.
8. BAKER, ERNEST. *The History of the English Novel.* 9 vols. London, 1924—38.
9. BEACH, JOSEPH WARREN. *American Fiction: 1920—1940.* New York, 1941, 1948.
10. ———. *The Comic Spirit in George Meredith: An Interpretation.* New York, 1911.
11. ———. *The Method of Henry James.* New Haven, 1918. Ediţie adăugită, Philadelphia, 1954.
12. ———. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique.* New York, 1932.
13. BLACKMUR, R. P. *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique.* New York, 1955. London, 1956.
Vezi în primul rînd capitolele XI, XVI şi XVII. Cap. XVII, „Between the Numen and the Moha: Notes toward a Theory of Literature" (apărut iniţial în *Sewanee Review*, LXII [iarna, 1954,] 1—23), încercări de-a analiza inefabilul, inspiraţia, „numenalul" în literatură, aspecte pe care am fost nevoit să le neglijez în cartea de faţă.
14. BOOTH, BRADFORD A. „The Novel", în *Contemporary Literary Scholarship*, ed. LEWIS LEARY, New York, 1958.
15. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions.* London, 1950.
16. BRICKELL, HERSCHEL (ed.). *Writers on Writing.* New York, 1949.
17. BROOKS, CLEANTH, and WARREN, ROBERT PENN. *Understanding Fiction.* New York, 1943.
18. BROWN, ROLLO WALTER (ed.). *The Writer's Art by Those Who Have Practiced It.* Cambridge, Mass., 1921.
19. COMFORT, ALEX. *The Novel and Our Time.* London, 1948.
20. COOK, ALBERT. *The Meaning of Fiction.* Detroit, 1960.
21. CRANE, RONALD S. (ed.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern.* Chicago, 1952.

22. ———. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry.* Toronto, 1953.
Deşi „Criticii de la Chicago" nu au scris mult în legătură cu romanul, dezvoltarea metodei aristotelice, ca una dintre numeroasele abordări critice valabile, îmi oferă cea mai eficace şi mai deschisă perspectivă asupra personajelor şi acţiunii — aceste realităţi viguroase care nu s-au pretat niciodată prea bine la simple analize verbale izolate. Pentru alte argumente în favoarea esenţei non-verbale a efectelor narative, vedeţi numerele 13, 58, 65 şi 261.

23. DAICHES, DAVID. „Problems for Modern Novelists", în Antologia revistei *Accent.* New York, 1946.

24. ———. *The Novel and the Modern World.* Chicago, 1939. ed. rev., 1960.

25. DUHAMEL, GEORGES. *Essai sur le roman.* Paris, 1925.
O lucrare netehnicistă, inteligentă, care conţine una din cele mai bune definiri (pp. 40—41) ale pericolului care ameninţă critica „retorică", acela de a reduce succesul literar la simplul efect retoric sau la „plăcere".

26. ———. „Remarques sur les mémoires imaginaires", *Mercure de France*, Vol. XXVI (1934).

27. EDEL, LEON. *The Psychological Novel*, 1900—1950. London and Philadelphia, 1955.

28. EDEL, LEON, and RAY, GORDON. *Henry James and H. G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel.* Urbana, 1958.

29. EDGAR, PELHAM. *The Art of the Novel: From 1700 to the Present Time.* New York, 1933.

30. FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel.* London, 1927.

31. FRANK, JOSEPH. „Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review*, LIII (Spring, Summer and Autumn, 1945), retipărit parţial sub titlul „Spatial Form in the Modern Novel", vezi Nr. 1.
O analiză inteligentă şi influentă în legătură cu declinul interesului pentru succesiunea temporală în romanul modern; derutant cred, prin sugestia că interesul temporal ar fi cumva inferior din punct de vedere estetic celui „spaţial" sau „arhitectural".

32. FRIEDMAN, NORMAN. „Forms of the Plot", *Journal of General Education*, VIII (July, 1955), 241—53.

33. FRYE, NORTHROP. *The Anatomy of Criticism.* Princeton, 1957.

34. GALLISHAW, JOHN. *Advanced Problems of the Fiction Writer.* New York and London, 1931.
Una din cele mai abile cărţi despre cum să scriem romane, plină de acele calcule comerciale care-i fac pe autorii serioşi să respingă orice preocupare retorică. O carte dezarmantă pentru cineva care vrea să scrie cu responsabilitate despre retorica romanului.
35. GOODMAN, PAUL. *The Structure of Literature.* Chicago, 1954.
Merită mult mai multă atenţie decît i s-a acordat.
36. GRANT, DOUGLAS. „The Novel and Its Critical Terms", *Essays in Criticism*, I (October, 1951), 421—29.
37. HAMILTON, CLAYTON. *Materials and Methods of Fiction.* Norwood, Mass., amd London, 1909.
O „retorică a romanului" foarte serioasă care merită să fie reconsiderată. Conţine un catalog bun al celor mai însemnate procedee tehnice şi o discuţie excelentă a ceea ce am numit naraţiune necreditabilă (într-o analiză a personajului Sir Willoughby Patterne din romanul *Egoistul* de G. Meredith).
38. HARDY, BARBARA. *The Novels of George Eliot.* London, 1959.
39. HICKS, GRANVILLE (ed.). *The Living Novel.* New York, 1957.
Eseuri semnate de zece romancieri americani contemporani, relevînd un spectru extrem de larg de atitudini în legătură cu retorica romanului.
40. JAMES, HENRY. *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. MORRIS ROBERTS. New York, 1948. Vezi Nr. 1, 43, 50, şi 324—38.
41. JOHNSON, R. BRIMLEY (ed.) *Novelists on Novels: From the Duchess of Newcastle to George Eliot.* London, 1928.
42. KENNEDY, MARGARET. *The Outlaws on Parnassus.* London, 1958.
43. LEAVIS, F. R. *The Great Tradition.* London, 1948.
Analize excelente la Jane Austen, George Eliot, Henry James şi Joseph Conrad, dar prejudiciate serios de dorinţa de a promova un tip de roman în defavoarea celorlalte.
44. LEAVIS, Q. D. *Fiction and the Reading Public.* London, 1932.
45. LEGGETT, H. W. *The Idea in Fiction.* London, 1934.
O examinare succintă, dar extrem de preţioasă, a modului în care valorile unui roman — „codul" autorului — se raportează la tehnică, la înţelegerea cititorului şi la măiestria romanului.
46. LERNER, LAURENCE D. *The Truest Poetry.* London, 1959.
47. LEVIN, HARRY. „The Novel", în *Dictionary of World Literature*, ed. JOSEPH SHIPLEY. New York, 1943.

48. LEWIS, R. W. B. *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction.* New York, 1959.
49. LIDDELL, ROBERT. *A Treatise on the Novel.* London, 1947.
50. LUBBOCK, PERCY. *The Craft of Fiction.* London, 1921.
Cea mai bună introducere la James şi la influenţa sa asupra tehnicii.
51. LUKACS, GYORGY. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki, and Others.* Versiune engleză de Edith Bone. London, 1950.
52. McCARTHY, MARY. „The Fact in Fiction", *Partisan Review*, XXVII (Summer, 1960), 438—58.
Adevăratul roman, definit ca o operă lungă în proză relatînd o poveste „de viaţă adevărată", se bazează pe fapte. A început cu *Decameronul* şi acum este probabil pe cale de dispariţie.
53. McKEON, RICHARD. „The Philosophic Bases of Art and Criticism", vezi Nr. 21. Apărut pentru prima dată în *Modern Philology*, XLI—XLII (November, 1943 and February, 1944).
Cel mai complet studiu al pluralismului critic pe care se bazează această carte.
54. McKILLOP, ALAN DUGALD. *The Early Masters of English Fiction.* Lawrence (Kan.), 1956.
Cea mai bună lucrare independentă despre marii romancieri din secolul al XVIII-lea.
55. MANSFIELD, KATHERINE. *The Journal of Katherine Mansfield*, ed. J. MIDDLETON MURRY. New York and London, 1927. Ediţie definitivă, 1954.
56. ———. *Novels and Novelists*, ed. J. MIDDLETON MURRY. London, 1930.
57. MENDILOW, A. A. *Time and the Novel.* London and New York, 1952.
58. MUDRICK, MARVIN. „Character and Event in Fiction", *Yale Review*, L (Winter, 1961), 202—18.
„Unitatea de bază a romanului este evenimentul", nu cuvîntul sau imaginea poetică.
59. MUIR, EDWIN. *The Structure of the Novel.* London, 1928. New York, 1929.
60. MULLER, H. J. *Modern Fiction: A Study of Values*, New York, 1937.
Intuiţii demne de luat în seamă privind valorile romanului, irosite totuşi, din lipsa unei metode de-a analiza procedeele tehnice şi ironice ale romanului modern.

61. O'CONNOR, WILLIAM VAN (ed.). *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach.* Minneapolis, 1948.
62. PERKINS, MAXWELL E. *Editor to Author: The Letters of Maxwell E. Perkins*, ed. JOHN HALL WHEELOCK. New York and London, 1950.
63. PEYRE, HENRI. *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding.* Ithaca, N.Y., 1944.
64. RADER, MELVIN (ed.). *A Modern Book of Aesthetics.* Ed. rev., New York, 1952.
În legătură cu distanța estetică, vezi selecțiunile făcute din Munsterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringer, și Vernon Lee.
65. RAHV, PHILIP. „Fiction and the Criticism of Fiction", *Kenyon Review*, XVIII (Spring, 1956), 276—99.
66. RANSOM, JOHN CROWE. „The Understanding of Fiction", *Kenyon Review*, XII (Spring, 1950), 189—218.
67. RATHBURN, ROBERT C., and STEINMANN, MARTIN, Jr. (eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad.* Minneapolis, 1958.
68. RICKWORD, C. H. „A Note on Fiction", vezi Nr. 61, pp. 294—305,
69. SIMON, IRÈNE. *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce.* („Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège", Fascicule CXVIII), 1949.
Distinge trei forme: epică (Fielding, Dickens), dramatică (Eliot. James) și lirică (Joyce, Woolf), triumful ultimei fiind victoria subiectivismului, relativismului și a iraționalului. Conține o bună bibliografie.
70. SNOW, C. P. „Science, Politics, and the Novelist", *Kenyon Review*. XXIII (Winter, 1961), 1—17.
O altă voce care se alătură corului tot mai puternic de proteste împotriva restricțiilor arbitrare impuse romanului.
71. STANG, RICHARD. *The Theory of the Novel in England, 1850—1870.* New York, 1959.
Un studiu impresionant și sistematic dezvăluind doctrine „moderne" în legătură cu romanul, formulate înaintea lui James în publicații uitate.
72. TILLYARD, E. M. W. *The Epic Strain in the English Novel.* London, 1958.
O apărare a realității genurilor — în special a celui epic — și a utilității lor critice. Metoda definirii, însă bazată doar pe o singură calitate, apelează la o acrobație cam stîngace.

73. WARREN, AUSTIN, and WELLEK, RENÉ. *Theory of Literature.* New York, 1949.
Vezi în special „The Nature and Modes of Fiction“ şi Bibliografia.
74. WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* Berkeley, 1957.
75. WEST, RAY B., Jr., and STALLMAN, R. W. *The Art of Modern Fiction.* New York, 1949.
Vezi de asemenea *College English*, XII (1951), 193—203.
76. WHARTON, EDITH. *The Writing of Fiction.* New York and London, 1925.
77. WINTERS, YVOR. „Problems for the Modern Critic of Literature“, *Hudson Review*, IX (Autumn, 1956), 325—86.
Cîteva probleme fundamentale în legătură cu efectul diferitelor tipuri de structură literară asupra calităţii a ceea ce i se permite unui anumit personaj să spună la un moment dat.
78. *Writers at Work: The Paris Review Interview.* London, 1958.
Afirmaţii nemaipomenit, de variate aparţinînd lui Forster, Mauriac, Cary, Faulkner şi a altor doisprezece romancieri în legătură cu natura, scopurile şi tehnica romanului. Nu există consens în privinţa unei atitudini adecvate faţă de public sau în legătură cu statutul artistic al retoricii.
79. ZABEL, M. D. *Craft and Character: Texts, Methods, and Vocation in Modern Fiction.* New York, 1957.
80. ZOLA, ÉMILE. *The Experimental Novel, and Other Essays.* Traducere de BELLE M. SHERMAN. New York, 1893.

II. TEHNICA SUB ASPECT RETORIC

A. DISTINCŢIA ÎNTRE POVESTIRE — PREZENTARE, VOCEA AUCTORIALĂ ŞI NARAŢIUNEA CREDITABILĂ

În afară de cele ce urmează, vezi Nr. 1, 4, 7 (pp. 484—85), 8 (Vol. VIII, capitolele VII—IX), 11, 12, 35, 37 (pp. 131 şi urm.), 41 (paragrafele referitoare la MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding şi Scott), 50, 54, 67 şi 71 (pp. 91—111), cea mai bună bibliografie se găseşte în Nr. 113. Evidenţiindu-se cu mult faţă de altele cel mai important corpus teoretic îl reprezintă critica scrisă de Henry James şi în legătură cu el (vezi Nr. 40, 43, 50 şi 324—38). Cele mai recente comentarii care mi-au fost de un mare ajutor se află la Nr. 113, 124, 157 şi 165.

81. AMES, VAN METER. *Aesthetics of the Novel.* Chicago, 1928, pp. 177—93.

„*Negrul de pe «Narcis»* ... pare mai veridic ... deoarece aici Conrad ... a renunţat la metoda omniscienţei şi a adoptat perspectiva autorului personal".

82. ANON. „Orley Farm", *National Review*, XVI (ianuarie, 1863), 27—40. Citat în Stang, No. 71, pp. 95—96.
Thackeray este comparat defavorabil cu Trollope, care respectă consecvent „regula sănătoasă a impersonalităţii"; „autorul este în cea mai mare parte ţinut ascuns ..." Thackeray nu „se sfieşte să se oprească în orice punct convenabil ... pentru a ne face cîteva mărturisiri personale şi a enunţa ... păreri în legătură ... cu lumea în general".

83. ANON. „Novels by the Authoress of John Halifax", *North British Review*, XXIX (November, 1858), 466—80. În No. 71, p. 95.
„Nu încape îndoială că interesul este mai viu acolo unde povestirea se fereşte să introducă gîndurile sau comentariile scriitorului în legătură cu ea".

84. ANON. „Two New Novels", *Spectator*, XXXV (Dec. 27, 1862), 1447—48. În Nr. 71, vezi *supra*, p. 96.
Autorul ar trebui să-şi determine personajele ca acestea la rîndul lor să-şi „dezvolte resursele fireşti în cursul povestirii într-un mod adecvat şi eficient". Multe citate similare din periodice apărute între anii 1850 şi 1870 pot fi găsite în Stang.

85. ARISTOTLE. *Poetica*. Cap. XIV, XVIII, şi XXIV.

86. ARNOLD, MATTHEW. „Preface" to *Poema* (La prima ediţie, 1853).

87. BENNETT, JOAN. *George Eliot: Her Mind and Her Art*. London, 1948. Mai ales p. 106.

88. BENTLEY, PHYLLIS. *Some Observations on the Art of Narrative*. London, 1946.
O cărţulie excelentă. Arta naraţiunii constă într-o îmbinare adecvată a trei tehnici: scena, descrierea şi rezumatul. Woolf, Joyce şi Dorothy Richardson au distrus echilibrul de pînă atunci al acestor trei elemente. Dar rezumatul îşi va recăpăta inevitabil drepturile sale.

89. BLACKMUR, R. P. „The Loose and Baggy Monsters of Henry James", în Nr. 13. Vezi *supra*.

90. BOOTH, BRADFORD. *Anthony Trollope: Aspects of His Life and Art*. Bloomington, 1958. Mai ales p. 178.

91. ———. „Form and Technique in the Novel", în *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. JOSEPH E. BAKER. Princeton, 1950. Mai ales pp. 79, 95.

92. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions.* London, 1950. Mai ales „Notes on Writing a Novel", pp. 249—63.

93. BROOKE-ROSE, CHRISTINE. „The Vanishing Author", *Observer* (Febr. 12, 1961), p. 26.
Un interviu cu Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet şi Nathalie Sarraute relevă faptul că toţi trei sînt de acord doar asupra eliminării autorului. Sarraute afirmă: „Nici o intervenţie a autorului, cît de discretă, nu trebuie să tulbure continuitatea acestor *tropisme* ..."

94. BROWN, E. K. „Two Formulas for Fiction: Henry James and H. G. Wells", *College English*, VIII (1946), 7—17.

95. [BULWER-LYTTON, EDWARD GEORGE]. „Caxtoniana". *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XCIII (May, 1863), 558. Citat în Nr. 71, p. 123.
Atacă folosirea „regulilor derivate din dramă", în numele „libertăţii romanului".

96. [CHAPMAN, R. W.]. „Jane Austen's Methods", *TLS* (Febr. 9, 1922), pp. 81—82.

97. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *Essays and Lectures on Shakespeare.* London (Everyman ed.), [1907].
„Caracteristicile personajelor, ca şi cele din viaţa reală trebuie deduse de cititor; — nu se fac relatări asupra lor. Şi ... personajele lui Shakespeare, ca cele din viaţa reală, sînt frecvent înţelese greşit şi aproape întotdeauna înţelese diferit de persoane diferite" („Recapitulation and Summary of the Characteristics of Shakespeare's Dramas", p. 55). Vezi de asemenea „Notes on *Othello*", pp. 172—74, şi „Notes on *Tom Jones*", p. 363.

98. COOPER, WILLIAM. „The Technique of the Novel", în *The Author and His Public: Problems in Communication*, ed. C. V. WEDGWOOD. London, 1957.

99. DEL RIO, ANGEL. Introducere la *Three Exemplary Novels* by Unamuno. New York, 1956.
Consideră destul de naiv că „trăsătura distinctivă" a lui Unamuno este refuzul folosirii comentariului direct şi creditabil (p. 29).

100. DEVOTO, BERNARD. „The Invisible Novelist", *Pacific Spectator*, IV (Winter, 1950), 30—45.

101. ———. *The World of Fiction.* New York, 1950.
Cel mai mare secret al tehnicii este invizibilitatea auctorială, care este o cale imperială către finalitatea oricărui roman bun: iluzia intensă a realităţii.

102. DICKENS, CHARLES. *The Letters of Charles Dickens*, ed. WALTER DEXTER. 3. vol. London, 1938.
„... te grăbeşti mereu să-ţi depeni povestirea ... istorisind-o ... în numele tău, în loc să laşi personajele s-o spună şi să acţioneze singure“ (III, 461). Vezi de asemenea II, 436, 624, 685; III, 138, 145. Citat în Stang, Nr. 71, *supra*.

103. DIFFENÉ, PATRICIA I. *Henry James: Versuch einer Würdigung seiner Eigenart*. [Bochum, Germany], 1939.
Cea mai amplă colecţie a afirmaţiilor lui James în legătură cu valoarea dramatizării reflectorilor lucizi în defavoarea povestirii directe.

104. DREW, ELIZABETH. *The Modern Novel: Some Aspects of Contemporary Fiction*. New York, 1926. Mai ales pp. 243—62.

105. DRYDEN, JOHN. *An Essay of Dramatic Poesy*, London, 1668.

106. ———. „A Letter to the Honorable Sir Robert Howard“, care prefaţează *Annus Mirabilis* (1666).
Este adevărat că Ovidiu realizează „un interes“ mai viu pentru personajele sale, dramatizîndu-le şi nu povestind despre ele în numele său. „Dar cînd acţiunea sau personajele trebuie descrise, cînd o astfel de imagine trebuie zugrăvită, cît de viu, cît de măiestru este penelul lui Vergiliu! Vedem obiectele pe care ni le prezintă în contururile lor originare, în mişcările lor autentice; dar le vedem în aşa fel de parcă nu le-am fi văzut niciodată atît de frumoase în realitate. Vedem sufletul poetului ca şi pe cel universal, despre care vorbeşte, inspirîndu-i şi animîndu-i imaginile ...“

107. EDEL, LEON. „Introducere“ la *Henry James: Selected Fiction*. New York, 1953.
„Cea mai importantă inovaţie a lui James a fost faptul că a eliberat romanul şi nuvela de naratorul tradiţional omniscient şi adesea guraliv care obişnuia să-şi interpună personalitatea şi sentinţele între povestire şi cititor“ (p. XII).

108. EMPSON, WILLIAM. „Tom Jones“, *Kenyon Review*, XX (Spring, 1958), 217—49. Vezi Nr. 144, mai jos.

109. FORD, FORD MADOX. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. London, 1930.

110. ———. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. London and Boston, 1924.

111. ———. „Techniques“, *Southern Review*, I (July, 1935), 20—35.

112. FRIEDEMANN, KÄTE. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910.
Cuprinde o apărare a procedeului „povestirii“.

113. FRIEDMAN, NORMAN. „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“, *PMLA*, LXX (December, 1955), 1160—84.

114. GARDINER, HAROLD C. *Norms for the Novel.* New York, 1953. Nemulţumirea pe care o iscă Graham Greene şi Mauriac în rîndurile cititorilor catolici ilustrează limpede faptul că neînţelegerile între autori şi cititori nu sînt doar rezultatul unui declin al consensului. Autorii şi criticii se lovesc de problema tensiunii între cele spuse (sau nespuse) şi cele prezentate.

115. GEROULD, GORDON HALL. *How to Read Fiction.* Princeton, 1937. Un îndreptar cît se poate de raţional, deşi vocabularul critic „demodat“ va masca pentru unii cititori utilitatea sa. Vezi în special pp. 110, 114, 116.

116. GIBSON, WILLIAM M., şi EDEL, LEON. *Howells and James, a Double Billing.* New York, 1958.

117. GORDON, CAROLINE. *How To Read a Novel*, New York, 1957.

118. GORDON, CAROLINE, şi TATE, ALLEN. *The House of Fiction.* New York, 1950.
O antologie bună, structurată aşa încît să prezinte o pledoarie susţinută în favoarea tehnicilor obiectiv-dramatice.

119. GRABO, CARL H. *The Technique of the Novel.* New York, 1928. Apără metoda omniscientă (pp. 78, 101, etc.), atacînd în acelaşi timp abuzurile ei, aşa cum îi apar la Thackeray (p. 59), Eliot (p. 98—99) şi alţii. „Începusem să-l consider demodat pe autorul înclinat spre filozofare pînă cînd l-am întîlnit din întîmplare într-o lucrare atît de modernă ca romanul Dnei. Woolf *Jacob's Room*“. O carte care merită să fie reactualizată.

120. GREEN, HENRY. „Interview“, în *Paris Review*, XIX (Summer, 1958), 60—77.
„Dar dacă încerci să scrii ceva ... plin de viaţă, autorul trebuie să se sustragă complet tabloului“ (p. 72).

121. GUETTI, JAMES L., Jr. *The Rhetoric of Joseph Conrad.* („Amherst College Honors Thesis“, Nr. 2.) Amherst, 1960.

122. HALLIDAY, E. M. „Narrative Perspective in *Pride and Prejudice*“, *Nineteenth-Century Fiction*, XV (June, 1960), 65—71.

123. HARRIS, MARK. „Easy Does It Not“, în Nr. 39, *supra.*

124. HARVEY, W.J. „George Eliot and the Omniscient Author Convention“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (September, 1958), 81—108.

125. HOGARTH, BASIL. *The Technique of Novel Writing: A Practical Guide for New Authors.* London, 1934.

„Evită în toate împrejurările să te adresezi cititorului şi fereşte-te să scrii ceva care să-i reamintească că nu face decît să citească un roman“ (p. 70).

126. JARRETT-KERR, MARTIN. *François Mauriac.* Cambridge, 1954. „Dar în afară de gravul cusur al «intruziunii autorului» ...“ (p. 166).

127. KNIGHT, KOBOLD. *A Guide to Fiction-Writing.* London, 1936.

128. [LEWES, G. H.] „The Novels of Jane Austen“, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, LXXXVI (July, 1859), 101—5.
Jane Austen „descrie rareori ... Dar în locul *descrierii*, resursa obişnuită şi facilă a romancierilor, ea are darul preţios şi dificil al *prezentării dramatice:* în loc să ne spună ce sînt personajele sale şi ce simt, ea ne prezintă fiinţe care se dezvăluie singure“ (vezi Nr. 71 *supra*, p. 94).

129. LIDDELL, ROBERT. *Some Principles of Fiction.* London, 1953. Vezi mai ales capitolul despre „Summary“, pp. 53—69.

130. MACCARTHY, DESMOND. *Criticism.* London and New York, 1932. Mai ales pp. 230—34.

131. MANDEL, OSCAR. „The Function of the Norm in *Don Quixote*“, *Modern Philology*, LV (February, 1958), 154—63.
Cititorii ar trebui să profite de evaluarea explicită oferită de autor în legătură cu Don Quijote.

132. MATLAW, RALPH E. *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique.* The Hague, 1957.

133. MAUGHAM, W. SOMERSET. Introducere la *The History of Tom Jones.* Toronto, 1948.
Maugham rezolvă problema „intruziunilor“ prin procedeul simplu al expurgării. Vezi p. XXV.

134. MEREDITH, GEORGE. „Belles Lettres“, *Westminster Review*, LXVII (April, 1857), 615—16.

135. MONTAGUE, C. E. *A Writer's Notes on His Trade.* London: 1930.

136. MORRISSETTE, BRUCE. „New Structure in the Novel: *Jealousy*, by Alan Robbe-Grillet“, *Evergreen Review*, Nr. 10 (November-December, 1959), pp. 103—7, 164—90.
„Pervertiţi de lectura unor romane analitice, unii cititori vor insista mereu ca romancierul să le *explice* ...“ (p. 178).

137. MYERS, WALTER L. *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel.* Chicago, 1927.
Vezi în special cap. V, „The Less Imageal Elements“: „... ar trebui oare să fie naraţiunea personală sau impersonală; să fie lăsat cititorul să vină cu interpretarea lui sau să-i specifice

autorul ceea ce ar trebui să simtă şi să gîndească?" (p. 153). „... Această metodă [comentariului compact] nu poate ... să mulţumească autorul conştiincios ..." (p. 154).

138. OLIVER, HAROLD J. „E. M. Forster: The Early Novels", *Critique*, I (Summer, 1957), 15—32.

139. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *The Dehumanization of Art*. Versiune engleză de WILARD TRASK. Princeton, 1948. Anchor ed., Garden City, N.Y., 1956.
„Orice referinţă, aluzie, relatare nu face decît să sublinieze absenţa a ceea ce sugerează" (p. 58).

140. PARKS, EDD WINFIELD. „Trollope and the Defense of Exegesis", *Nineteenth-Century Fiction*, VII (March, 1953), 265—7..

141. ———. „Exegesis in Austen's Novels", *South Atlantic Quarterly*, LI (January, 1952), 102—19.

142. PETER, JOHN. „Joyce and the Novel", *Kenyon Review*, XVIII (Autumn, 1956), 619—32.
Unul din cele mai inteligente argumente în favoarea importanţei dispariţiei autorului în goana după un „stil elaborat". Evită unele reducţii simpliste pe care le-am descris.

143. PLATO. *Republica*, Cartea III. secţ. 392D —394C.

144. RAWSON, C. J. „Professor Empson's *Tom Jones*", *Notes and Queries*, N. S. VI (November, 1959), 400—404.

145. ROVIT, EARL. H. „The Ambiguous Modern Novel", *Yale Review* (Spring, 1960), pp. 413—24.

146. SAINTSBURY, GEORGE. „Technique", *Dial*, LXXX (April, 1926), 273—78.

147. SARTRE, JEAN PAUL. *Literary and Philosophical Essays*. [Extrase din „Situatios I şi III".] Versiunea engleză de ANNETE MIHELSON. London, 1955. În special „François Mauriac and Freedom", apărut iniţial ca o recenzie la romanul lui Mauriac *La fin de la nuit* în *Nouvelle Revue Française* (februarie, 1939).

148. ———. *What Is Literature?* [Un extras din „Situation II".] Versiune engleză de BERNARD FRECHTMAN. London, 1950.

149. SCHORER, MARK. „Technique as Discovery", *Hudson Review*, I (Spring, 1948), 67—87.
Reeditat frecvent (de exemplu în Nr. 1 şi 61 *supra*).

150. SCRUTTON, MARY. „Addiction to Fiction", *The Twentieth Century*, CLIX (April, 1956), 363—73.

151. SENIOR, NASSAU. „Thackeray's Works", *Edinburgh Review*, XCIX (January, 1854), 196—243. Citat în Nr. 71, p. 96.

152. SHANNON, EDGAR F., Jr. „Emma: Character and Construction“, *PMLA*, LXXI (September, 1956), 637—50.
153. SHERWOOD, IRMA Z. „The Novelists as Commentators“, în *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, editat de F. W. HILLES. New Haven, 1949.
154. SOSNOSKY, THEODOR VON. „Wie man Romane schreibt“, *Die Gegenwart* (Berlin), LIX (June 1, 1901), 345—48.
155. STANZEL, FRANZ. *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses,* u.a. Viena, 1955.
Încercare în direcția unei „Typologie des Romans“, specificînd maniere narative pentru fiecare tip. Din nefericire clasificarea este mult prea simplă, cu trei tipuri și trei maniere: „*auktorial*“, „*ich-Roman* și „*personale Roman*“.
156. STEINER, F.G „A Preface to *Middlemarch*“, *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955), 262—79.
Vede „o totală lipsă de tehnică din partea lui George Eliot ... Intervenind permanent în narațiune George Eliot încearcă să ne convingă de ceea ce ar trebui să fie evident din punct de vedere artistic ... Trebuie notat că omnisciența este abordarea cea mai comodă pentru un autor și că intervenția personală în acțiune poate fi comparată cu ceea ce se întîmplă într-un teatru chinezesc în care regizorul intră pe scenă în timpul piesei ca să schimbe recuzita“ (271—75).
157. STEINMANN, MARTIN, Jr. „The Old Novel and the New“, în Nr. 67. *supra*. Deși nu am citit acest articol decît după ce am terminat redactarea de bază, am putut din fericire să introduc o mare parte din el în prefață sau sub formă rezumativă.
158. STEPHEN, LESLIE. *Hours in a Library*. New York, 1904.
„Ni se spune într-adevăr dogmatic că un romancier nu ar trebui să-și îngăduie niciodată mici confidențe cu cititorul. De ce nu? Unul dintre principalele avantaje ale romanului este tocmai că permite libertate în astfel de chestiuni ... Unui copil ... nu-i place să i se destrame iluzia. Dar încercarea de a produce astfel de iluzii este într-adevăr nedemnă într-o operă dedicată cititorilor maturi“ (Vol. IV, pp. 150—152). Citat în Nr. 71, pp. 97—98.
159. STERN, RICHARD G. „Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero“, *Kenyon Review*, XVIII (Summer, 1956), 486—96.
160. STEVENSON, ROBERT LOUIS. „A Humble Remonstrance“, în *Memories and Portraits*. London and New York, 1887, pp. 275—99.

161. TATE, ALLEN. „The Post of Observation in Fiction", *Maryland Quarterly*, II (1944), 61—64.
162. ———. „Techniques of Fiction", *Sewanee Review*, LII (1944), 210—25. Retipărit în Nr. 1 şi 61 *supra*; şi în lucrarea lui Tate *On the Limits of Poetry*. New York, 1948.
163. THACKERAY, WILLIAM MAKEPEACE. „De Finibus", *Cornhill Magazine* (August, 1862). Retipărit în Nr. 18 *supra*, pp. 263—74. „Printre păcatele abuzului de putere pe care romancierii le comit adesea, se numără şi păcatul grandilocvenţei sau al vorbirii de sus ... Ba ... poate că dintre toţi însăilătorii de romane care există în prezent, vorbitorul de faţă este cel mai înverşunat predicator. Nu se opreşte mereu din povestire începînd să ţină predici? Cînd ar trebui să-şi vadă de treburi, n-o ia mereu de mînecă pe Muză copleşind-o cu una din predicile sale cinice? ... Vă mărturisesc că aş dori să pot scrie o poveste în care să nu existe nici urmă de egoism — în care să nu existe reflexii, cinism, vulgaritate (şi aşa mai departe) ci un incident la fiece două pagini, un nemernic, o bătălie sau un mister în fiecare capitol" (p. 271).
164. TILFORD, JOHN E., Jr. „James the Old Intruder", *Modern Fiction Studies*, IV (Summer, 1958), 157—64.
165. TILLOTSON, KATHLEEN. *The Tale and the Teller*. London, 1959.
166. TINDALL, WILLIAM YORK. „Apology for Marlow", în Nr. 67 *supra*.
167. VAN GHENT, DOROTHY. *The English Novel, Form and Function*. New York, 1953.
168. WALZEL, OSKAR. *Das Wortkunstwerk: Mittelseiner Erforschung*. Leipzig, 1926.
Încă din 1915, Walzel s-a ocupat pe larg de argumentele în favoarea naraţiunii obiective şi pledoaria lui în favoarea vocii auctoriale a rămas, pe cît se pare, fără răspuns şi nici măcar n-a fost sincer combătută. Vezi, în acelaşi volum, „Objektive Erzählung" (pp. 182—206) în special „Postfaţa" (1925) asupra metodelor narative ale lui Thomas Mann; de asemenea „Von «erlebter Rede»" şi „Die Kunstform der Novelle" în acelaşi volum. Walzel citează două lucrări de Spielhagen pe care nu am avut posibilitatea să le consult: „Neun Beiträgen zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik" (Leipzig, 1898) şi „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" (Leipzig, 1883). Este interesant că într-o vreme în care James lucra la teorii obiective bazate în parte pe analogia cu pictura, Spielhagen şi alţi autori germani spuneau, „Bilde, Künstler, rede nicht!"

169. ———. *Ricarda Huch: Ein Wort über Kunst des Erzählens.* Leipzig, 1916. Vezi mai ales cap. I: „Bekennertum und künstlerische Objektivität".
170. WELLEK, RENÉ. „Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX (November, 1958), 293—321. Vezi de asemenea Nr. 73.
171. WILLIAMS, RAYMOND. *Reading and Criticism.* London, 1950.
172. WRIGHT, ANDREW H. *Jane Austen's Novels: A Study in Structure.* New York and London, 1953.

B. CÎTEVA ALTERNATIVE LA NARAŢIUNEA CREDITABILĂ

Pentru lucrări despre simbolism, vezi Nr. 1, pp. 570—72. Pentru discuţii ale punctului de vedere ca mijloc de evaluare, un început bun este Nr. 113 (în special notele de subsol 9, 11 şi 12) şi Nr. 71, pp. 107—11. Cele mai multe dintre lucrările enumerate mai sus, care atacă naraţiunea creditabilă sau comentariul, au ceva de spus în legătură cu funcţiile punctului de vedere controlat. Este probabil adevărat că cele mai multe discuţii despre tehnică în acest secol s-au ocupat în primul rînd de o problemă importantă dar parţială; vezi, de exemplu, bibliografia de la Nr. 1, pp. 567—69. În general nu dau aici decît analizele pozitive păstrînd nemulţumirile şi polemicile pentru secţiunea V, B, de mai jos, consacrată naraţiunii necreditabile. Lucrările care tratează în primul rînd punctul de vedere ca o cale spre realism le păstrez pentru II, C.

173. ADAMS, HAZARD. „Joyce Cary's Three Speakers", *Modern Fiction Studies*, V. (Summer, 1959), 108—20.
174. BECK, WARREN. „Conception and Technique", *College English*, XI (March, 1950), 308—17.
175. BLACK, F. G. *The Technique of Letter Fiction in English: 1740—1800.* Cambridge, Mass., 1933.
176. ———. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century.* Eugene, Ore., 1940.
177. BOWLING, LAWRENCE EDWARD. „What Is the Stream of Consciousness Technique?" *PMLA*, LXV (June, 1950), 333—45.
178. BROWN, E. K. *Rhythm in the Novel.* Toronto, 1950.
179. DUJARDIN, ÉDOUARD. *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce.* Paris, 1931.
180. FORSTREUTER, KURT. *Die deutsche Icherzählung: Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik.* Berlin, 1924.

Un catalog util de efecte ale folosirii persoanei întîi, în ciuda unor identificări naive ale autorului cu naratorii: „Die Icherzählung ist ... eine epische Dichtung, in welcher der Erzähler eigene Erlebnisse vorträgt" (p. 40).

181. FRIEDMAN, MELVIN. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method.* New Haven, 1955.

182. GREEN, HENRY. „Interview", *Paris Review*, No. 19 (Summer, 1958), pp. 60—77.
„Ceea ce scrii trebuie să fie de toate pentru toţi. Dacă nu le oferi destule unui număr suficient de mare de cititori nu mai eşti citit" (p. 67). „Ce trebuie să facă la urma urmei autorul cu sine cînd publică? E oare cititorul îngrozit de ceva? Sînt cu toţii îngroziţi de lucruri diferite? Iubesc oare diferit? Cu siguranţă singura cale pentru a-i cuprinde pe toţi aceşti cititori este folosirea a ceea ce se numeşte simbolism" (p. 75).

183. HATCHER, ANNA GRANVILLE. „*Voir* as a Modern Novelistic Device", *Philological Quarterly*, XXIII (October, 1944), 354—74.

184. HOLLOWAY, JOHN. *The Victorian Sage: Studies in Argument.* London, 1953.
Pentru cei care studiază romanul, titlul este derutant; cartea este parţial un studiu al argumentaţiei *în naraţiune*, şi unele dintre cele mai bune părţi sînt cele referitoare la retorica unor „clarvăzători" ca George Eliot. O lucrare importantă, din toate punctele de vedere.

185. HUMPHREY, ROBERT. *Stream of Consciousness in the Modern Novel.* Berkeley, 1954.

186. KERR, ELIZABETH M. „Joyce Cary's Second Trilogy", *University of Toronto Quarterly*, XXIX (April, 1960), 310—25.

187. LOOMIS, C. C., Jr. „Structure and Sympathy in Joyce's «The Dead»", *PMLA*, LXXV (March, 1960), 149—51.

188. MARTIN, HAROLD C. (ed.). *Style in Prose Fiction* („English Institute Essays", 1958.) New York, 1959.

189. MATLAW, RALPH E. „Structure and Integration in *Notes from Underground*". *PMLA*, LXXIII (March, 1958), 101—9.

190. NEUBERT, ALBRECHT. *Die Stilformen der „erlebten Rede" im neueren englischen Roman.* Halle, 1957.
Conţine o bună bibliografie.

191. POUILLON, JEAN. „Les régles du je", *Temps Modernes*, XII (April, 1957), 1591—98.

192. ROPER, ALAN H. „The Moral and Metaphorical Meaning of *The Spoils of Poynton*", *American Literature*, XXXII (May, 1960), 182—96.

Romanul poate fi descifrat prin trei configurații imagistice: bătălia, furtuna şi zborul.

193. SCHORER, MARK. „Fiction and the «Analogical Matrix»", în Nr. 1.

194. SINGER, GODFREY FRANK. *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence.* Philadelphia, 1933.

195. SOSNOSKY. THEODOR VON. „Der «Ich» im Roman", vezi Nr. 154, pp. 347—48.

196. STEINMANN, MARTIN, Jr. „The Symbolism of T. F. Powys", *Critique*, I (Summer, 1957), 49—63.

197. STONE, HARRY. „Dickens and Interior Monologue", *Philological Quarterly*, XXXVIII (January, 1959), 52—65.

198. STRUVE, GLEB. „Monologue intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities", *PMLA*, LXIX (December, 1954), 1101—11.
Tolstoi a fost primul autor care a folosit tehnica aceasta în mod deliberat. Aprecierea pe care o face Cernîşevski asupra utilizării date de Tolstoi a fost prima semnalare critică de care s-a bucurat procedeul.

199. TUVE, ROSEMOND. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics.* Chicago, 1947.

200. ———. *Images and Themes in Five Poems by Milton.* Cambridge, Mass., and London, 1957.

201. ———. „A Name To Resound for Ages", *Listener* (Aug. 28, 1958), pp. 312—13.
Despre „funcționarea evaluativă a limbajului figurat".

202. VICKERY, OLGA W. „*The Sound and the Fury:* A Study in Perspective", *PMLA*, LXIX (December, 1954), 1017—37.
„A folosi-o pe Dilsey ca personaj-reflector ar însemna să-i anulăm eficacitatea ei ca etalon etic, căci asta ne-ar da doar o fărîmă în plus din adevărul delimitat şi determinat de mintea care l-a înțeles" (p. 1020).

203. WEATHERHEAD, A. KINGSLEY. „Structure and Texture in Henry Green's Latest Novels", *Accent*, XIX (Spring, 1959), 112—22.

204. WENGER, JARED. „Speed as Technique in the Novels of Balzac", *PMLA*, LV (1940), 241—52.

205. WEST, RAY B., Jr. „Katherine Anne Porter: Symbol and Theme in «Flowering Judas»", în Nr. 1. Publicat pentru prima dată în *Accent*, (Spring, 1947).

206. WICKARDT, WOLFGANG. *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens Romanen: ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung.* Berlin, 1933.

207. ZELLER, HILDEGARD. *Die Ich-Erzählung im englischen Roman.* Breslau, 1933.
Plină de informaţii utile; din nefericire, faptele nu sînt niciodată corelate adecvat funcţiei artistice.

C. REALISMUL, DISTANŢA DE REAL ŞI TEHNICA

Nr. 1 conţine o scurtă bibliografie despre „Realism and Naturalism", pp. 569—70. Nr. 71 enumeră, în cap. IV, un mare număr de discuţii de la mijlocul perioadei victoriene. Nr. 209 enumeră şi discută cîteva dintre cele mai importante declaraţii de principiu asupra realismului dinainte de 1850, în Franţa. O bibliografie completă a „realismului şi tehnicii" ar cuprinde, fără îndoială, întreaga istorie a criticii. Următoarele titluri împreună cu Nr. 7, 12, 51, 52, 74, 100, 109, 113, 124, 137, 139, 145, 147, 148, 260, 324 şi 325, le-am găsit cît se poate de utile sau semnificative.

208. BECKER, GEORGE J. „Realism: An Essay in Definition", *Modern Language Quarterly*, X (June, 1949), 184—97.
209. BORGERHOFF, E. B. O. „*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century", *PMLA*, LIII (September, 1938), 837—43.
210. BRISSENDEN, R. F. *Samuel Richardson* („Writers and Their Work", No. 101). London, 1958.
Conţine un bun comentariu al teoriilor tehnicii epistolare ale lui Richardson ca o cale spre imediateţea realistă, vie.
211. BROD, MAX. „Flaubert und die Methoden des Realismus", *Die Neue Rundschau*, LXI (1950), 603—12.
212. BULLOUGH, EDWARD. „«Psychical Distance» as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V (1912—13), 87—118. Retipărit în Nr. 64.
213. CARY, JOYCE. *Art and Reality.* Cambridge, 1958.
214. CONRAD, JOSEPH. Prefaţa la *The Nigger of the „Narcissus"*.
Frecvent reeditată de ex. în *Conrad's Prefaces to His Work*, ed. EDWARD GARNETT London, 1937.
215. COOK, ALBERT. „The Beginning of Fiction: Cervantes", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (June, 1959), 463—72.
Tot aşa cum Watt găseşte începutul „romanului" odată cu Defoe pe baza abordării realităţii, tot aşa Cook găseşte începutul „romanului" odată cu Cervantes, deoarece pentru prima dată Cervantes vede realitatea nu ca pe ceva static, ci în devenire.

216. CURTIS, JEAN-LOUIS. *Haute École.* Paris, 1950.
Esențial.
217. DAVIS, ROBERT GORHAM „The Sense of the Real in English Fiction", în Nr. 224.
218. DECKER, CLARENCE R. „The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism", *PMLA*, LIII (September, 1938), 844—56.
219. FLAUBERT, GUSTAVE. Vezi Nr. 239 pentru o excelentă bibliografie care cuprinde diferitele atitudini ale lui Flaubert față de realism. O bibliografie selectată cu atenție este cuprinsă în Nr. 235: Nr. 7 este util în legătură cu realismul lui Flaubert, în special în cap VXIII. Vezi de asemenea James, Nr. 221 și „introducerea critică" pe care James a scris-o pentru ediția William Heinemann la romanul *Madame Bovary* (1902, 1923, etc.).
220. HYDE, WILLIAM, J. „George Eliot and the Climate of Realism", *PMLA*, LXXII (March, 1957), 147—64.
221. JAMES, HENRY. *French Poets and Novelists.* London, 1884.
Aici s-ar putea înscrie aproape tot ceea ce a scris James în legătură cu romanul, dar eseul despre „Gustave Flaubert" din acest volum este poate cel mai reprezentativ.
222. JOHNSON, SAMUEL. „Preface to Shakespeare". 1766.
Esențial în legătură cu iluzia dramatică, valoarea și limitele sale.
223. KRIEGER, MURRAY. *The New Apologists for Poetry.* Minneapolis, 1956.
224. LEVIN, HARRY (ed.). „A Symposium on Realism", *Comparative Literature*, Vol. III (Summer, 1951).
225. ———. „What Is Realism?" *Ibid.*, pp. 193—99.
226. McKEON, RICHARD. „The Concept of Imitation in Antiquity", în Nr. 21.
227. O'CONNOR, FRANK. *The Mirror in the Roadway.* London, 1957.
228. PATTERSON, CHARLES I. „Colerdige's Conception of Dramatic Illusion in the Novel", *ELH*, XVIII (June, 1951), 123—37.
Îl vede pe Coleridge ca fiind adeptul adevărului și luminii moderne, de vreme ce judecata sa fundamentală ar fi că toate romanele bune trebuie să producă „iluzie dramatică".
229. REYNOLDS, SIR JOSHUA. „Discourse XIII" (December, 1786).
Despre limitele „naturalului" în reprezentare. „Adevăratul test ... nu este numai producerea unei copii fidele a naturii, ci faptul că răspunde sau nu finalității artei, adică producerii unui efect plăcut asupra minții".
230. RICHARDSON, SAMUEL. Vezi Nr. 210.

231. ROBINSON, E. ARTHUR. „Meredith's Literary Theory and Science: Realism versus the Comic Spirit“, *PMLA*, LIII (September, 1938), 857—68.
232. SALVAN, ALBERT J. „L'Essence du réalisme français“, în Nr. 224. pp. 218—33.
233. SINCLAIR, MAY. Introducerea la *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson. London, 1919.
„Evident, nu trebuie să intervină; nu trebuie să analizeze, să comenteze sau să explice. Poate mai puţin evident, nu trebuie să spună o povestire, să mînuiască o situaţie sau să fixeze o scenă; ea trebuie să evite drama aşa cum evită naraţiunea ... Trebuie să fie Miriam Henderson. Nu trebuie să ştie sau să ghicească ceva ce Miriam nu ştie sau nu intuieşte... Ele [personajele] ne sînt prezentate în aceleaşi imagini vii, dar trunchiate în care i-au apărut lui Miriam, imaginea trunchiată în care oamenii ne apar adesea“ (pp. VIII—IX).
234. STOLL, ELMER EDGAR. *From Shakespeare to Joyce. Authors and Critics; Literature and Life.* New York, 1944.
235. THORLBY, ANTHONY. *Gustave Flaubert and the Art of Realism.* London, 1956.
236. WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader.* London, 1925.
237. ———. *The Second Common Reader.* London, 1932.
238. YOUNG, EDWARD. *Conjectures on Original Composition, In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison. London*, 1759.
„În teatru, ca şi în viaţă, amăgirea reprezintă farmecul; şi încîntarea piere din clipa în care piere amăgirea“.

III. OBIECTIVITATEA AUTORULUI SI „ALTER EGO“-UL SĂU

În afară de cele de mai jos vezi Nr. 4, 26, 27, 37, 39, 45, 55, 78, 149, 165, 169, 216, 219.

239. BONWIT, MARIANNE. *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité.* („University of California Publications in Modern Philology“, Vol. XXXIII, No. 4, pp. 263—420). Berkeley, 1950. Un studiu excelent cu o bibliografie utilă.
240. CHEKHOV, ANTON. *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics.* Selected and edited by LOUIS S. FRIEDLAND. New York, 1924.

241. COLEY, WILLIAM B. „The Background of Fielding's Laughter", *ELH*, XXVI (June, 1959), 229 —52.
Conţine o bună analiză a schimbărilor petrecute cu naratorii lui Fielding de la un roman la altul.

242. CRUTTWELL, PATRICK. „Makers and Persons", *Hudson Review*, XII (Winter, 1959—60), 487—507.

243. ELLMANN, RICHARD, *Yeats: The Man and the Masks*. New York, 1948. London, 1949.

244. ———. *James Joyce*. New York, 1959.

245. EWALD, WILLIAM BRAGG, Jr. *The Masks of Jonathan Swift*. Oxford and Cambridge, Mass., 1954.

246. FARBER, MARJORIE, „Subjectivity in Modern Fiction", *Kenyon Review*, VII (Autumn. 1945), 645 —52.

247. GIBSON, WALKER. „Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", *College English*, XI (February, 1950), 265—69.

248. KAHNERT, WALTER. *Objektivismus: Gedanken über einen neuen Literaturstil*. Berlin, 1946.

249. KEATS, JOHN. *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, ed. H. BUXTON FORMAN, Vol. VII. New York, 1939.
Keats este o sursă esenţială a discuţiilor în legătură cu obiectivitatea şi „capacitatea negativă". Scrisorile şi eseurile sale au fost citate în repetate rînduri în sprijinul teoriilor moderne asupra romanului.

250. KINGSLEY, CHARLES. *His Letters and Memories of His Life*, ed. by his Wife. 4 vol. London, 1902. Apărut pentru prima dată în 1877.
„Desigur, este foarte simplu pentru un recenzent care nu este de acord cu această doctrină s-o numească o intervenţie a personalităţii autorului; dar sarcina autorului este să aibă grijă să nu se rezume doar la atît — să rostească, dacă poate, gîndurile multor suflete, să exprime în cuvinte pentru cititorii săi ceea ce ar fi spus ei înşişi dacă ar fi putut" (vol. III, p. 41) citat în Nr. 71, p. 99.

251. MAUPASSANT, GUY De. „The Novel", în Nr. 18, pp. 198—201.
Eseul din care s-a extras acest fragment în legătură cu obiectivitatea a fost iniţial Prefaţa la *Pierre et Jean*.

252. PACEY, DESMOND. „Flaubert and His Victorian Critics", *University of Toronto Quarterly*, XVI (October, 1946), 74—84.
O sursă bună pentru primele discuţii în legătură cu obiectivitatea lui Flaubert.

253. RAY, GORDON N. *The Buried Life: A Study of the Relation Between Thackeray's Fiction and his Personal History*, Cambridge, Mass., 1952.

254. SCHLEGEL, A. W. VON. „Shakespeare", din „Prelegerea XXIII", în *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1809—11). Traducere în engleză de JOHN BLACK, 1815. Revăzută de A. J. W. MORRISON, London 1861.
255. SCHORER, MARK. „The Good Novelist in «The Good Soldier»", *Horizon*, XX (August, 1949), 132—38.
256. STOCK, IRVIN. „A View of *Wilhelm Meister's Apprenticeship*", *PMLA*, LXXII (March, 1957), 84—103.
„Pe lîngă detaşarea lui Goethe, celebra «obiectivitate» a lui Flaubert este doar un simplu procedeu literar, un procedeu pus în slujba implicării totale celei mai transparente. Pe lîngă ironia lui, ironia lui Flaubert pare dezamăgirea mînioasă a unei minţi cantonată în adolescenţă" (p. 100).
257. TOYNBEE, PHILIP. „The Living Dead — III: Thoughts on André Gide", *The London Magazine*, III (October, 1956), 46—53.
Îl atacă pe Gide pentru „intruziunea grosolană şi plină de prejudecăţi" în *Falsificatorii de bani*, calificînd-o drept o simplă piesă de Jurnal intim căruia îi lipseşte adevărul, sinceritatea şi farmecul". Un exemplu interesant de identificare ultra-schematizată a autorului cu naratorul: „Gide este Edouard" (p. 48).
258. WEST, JESSAMYN. „The Slave Cast Out," în Nr. 39.

IV. PURITATEA ARTISTICĂ, RETORICA ŞI PUBLICUL

Pe lîngă cele ce urmează vezi Nr. 5,19, 22, 23, 24, 31, 44, 45, 46, 63, 64, 85, 98, 123, 139, 212, 219, 324, şi 325

259. ABRAMS, M. H. (ed.). *Literature and Belief* („English Institute Essays", 1957), New York, 1958.
260. ———. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
Cel mai bun studiu al relaţiei dintre teoriile poetice neoclasice ale poeziei, adică literatura de imaginaţie, ca imitaţie sau retorică, şi teoriile romantice şi moderne ale poeziei ca expresie.
261. BAKER, JOSEPH E. „Aesthetic Surface in the Novel", *The Trollopian*, II (September, 1947), 91—106.
„Suprafaţa estetică" a romanului se constituie nu din cuvinte, ci din „lumea" personajelor, întîmplărilor şi valorilor „reprezentate concret şi dispuse în timp" (p. 100). Interesant mai ales în privinţa falsei analogii între roman şi muzică sau dramă.
262. BELLOW, SAUL. „The Writer and the Audience", *Perspecttives*, IX (Autumn, 1954), 99—102.

263. BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*. Los Altos, 1953. Ediţie princeps, 1931. Mai ales cap. „Psychology and Form" şi „Lexicon Rhetoricae".

264. ———. *The Philosophy of Literary Form*. Ed. rev., New York, 1957. Publicat pentru prima dată în 1941.
„Mă întreb cît a trecut de cînd un poet s-a întrebat: «... Şi dacă nu doresc doar să împovărez umerii largi ai limbajului comun cu propriile mele pofte şi ambiţii respingătoare? Şi dacă, ciofuros, aşa cum sînt, nu am considerat că este suficient să cer compensare pentru hidoşenia mea în stabilirea unei comuniuni în baza viciilor împărtăşite de toţi? ... Cum să mă descurc ... nu numai spre a ne duce cît mai dramatic *în* infern, ci şi pentru a ne scoate *afară* la lumină din nou ... Nu trebuie oare să existe pentru fiecare fugă şi o reîntoarcere înainte ca opera mea să poată fi numită completă ca act moral?»" (pp. 138—39).

265. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. „Greek Drama", în Nr. 97, pp. 13—19.

266. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. New York, 1958. Ediţie princeps, 1938.

267. CROCE, BENEDETTO. *Aesthetic*. Versiunea engleză de D. AINSLIE, ed. a doua, London, 1922.
Una dintre principalele surse ale atacurilor împotriva retoricii, o operă într-adevăr coerentă. Prea multe apărări ale tehnicilor tradiţionale au ignorat atracţia puternică a teoriilor expresive ale lui Collingwood şi Croce.

268. ELIOT, T. S. „Hamlet and His Problems", *Athenaeum*, Sept. 26, 1919, pp. 940—41. Retipărit frecvent.

269. ELLISON, RALPH. „Society, Morality, and the Novel", în Nr. 39.

270. KEENE, DONALD. *Japanese Literature*. London, 1953. Mai ales cap. III.

271. KENNER, HUGH. *The Art of Poetry*. New York, 1959.

272. PATER, WALTER. *The Renaissance*. London, 1888.

273. POTTLE, FREDERICK A. *The Idiom of Poetry*. Ithaca, N.Y., 1941.
Capitolul „Pure Poetry in Theory and Practice" este cea mai bună tratare a subiectului pe care o cunosc. „Ce fel de prozaisme sînt permise? Asta mi se pare în momentul ăsta cea mai dificilă problemă în teoria poeziei" (p. 99). Acceptînd realizările moderne în poezia „pură", Pottle distruge noţiunea ca termen general util în critica poeziei şi trage concluzia că cele mai mari epoci în literatură „sînt impure" (p. 100).

274. POUND EZRA. *Make It New*. London, 1934. New Haven, 1936.

275. Styron, William. „Interview", în Nr. 78.
„Faulkner nu-l ajută suficient pe cititor" (p. 246).
„Vedeţi, există o singură persoană de care scriitorul trebuie să asculte, faţă de care trebuie să fie atent ... cititorul. Scriitorul trebuie să-şi critice propria sa operă ca cititor. În fiecare zi reiau povestirea ... şi o citesc pînă la capăt. Dacă o gust ca simplu cititor ştiu că lucrurile merg perfect" (p. 249).
276. Thibaudet, Albert. *Le liseur de romans.* Paris, 1925.
277. Valéry, Paul. *The Art of Poetry.* Traducere de Denisse Folliot. New York, 1958. În special capitolul intitulat „Poezia pură".
278. Vivas, Eliseo. „The Objective Correlative of T. S. Eliot", *American Bookman,* I (Winter, 1944), 7—18. Retipărit în Stallmann, R. W. (ed.). *Critiques and Essays in Criticism: 1920— 48.* New York, 1949.
279. Warren, Robert Penn. „Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review,* V (Summer, 1943), 228—54. Retipărită în Stallmann, op. cit.
280. Weinberg, Bernard. „Robertello on the Poetics", în Nr. 21.
281. Wimsatt, W. K. *The Verbal Icon.* Lexington, Ky., 1954.
Conţine analize utile ale retoricii de diferite tipuri. Capitolul asupra „erorii afective" (în colaborare cu Monroe C. Beardsley) ridică problemele care se impun în legătură cu emoţiile cititorului, dar concluziile oferite fac ca termenul însuşi să întunece această problemă extrem de complicată.

V. IRONIA NARATIVĂ ŞI NARATORII NECREDITABILI

A. DIRECŢII GENERALE ÎN LEGĂTURĂ CU IRONIA, AMBIGUITATEA ŞI OBSCURITATEA

Pe lîngă cele de mai jos, vezi Nr. 1, 7, 12, 17, 24, 27, 35, 37, 74, 114, 139, 145, 221, 223, 245, 255, 335 şi 336.

282. Anon. „The Ethic of Quality", *TLS,* Jan. 6, 1961, p. 8.
283. Bart, B. F. „Aesthetic Distance in Madame Bovary", *PMLA,* LXIX (December, 1954), 1112—26.
284. Brooks, Cleanth. „Irony as a Principle of Structure", în Zabel, Morton, Dauwen. *Literary Opinion in America.* Rev. ed., New York, 1951.
285. Burke, Kenneth. „Thomas Mann and André Gide", *Bookman,* LXXI (June, 1930), 257—64. Retipărită în Nr. 263.
286. Crane, Ronald S. „Cleanth Brooks; or, The Bankruptcy of Critical Monism", *Modern Philology,* XLV (May, 1948), 226—45. Retipărită în Nr. 21.

287. HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality*. New York, 1947.
288. HOUGH, GRAHAM. *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*. London, 1960.
289. JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR. *L'Ironie*. Paris, 1936.
Cuprinde o discuţie extrem de utilă a „capcanelor ironice".
290. JARRELL, RANDALL. *Poetry and the Age*. New York, 1953.
291. KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire*. Ediţie rev., London, 1949.
Poate efortul cel mai influent de a răsturna interpretările tradiţionale lăsînd de o parte retorica auctorială explicită.
292. KNIGHTS. L. C. „Henry James and the Trapped Spectator", *Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. London, 1946.
293. LANGBAUM, ROBERT. *The Poetry of Experience*. London, 1957.
Studiu excelent în legătură cu tensiunea între ironie şi compasiune în monologul dramatic.
294. SARTON, MAY. „The Shield of Irony", *Nation*, April 14, 1956, pp. 314—16.
295. SEDGEWICK, G. G. *Of Irony, Especially in Drama*, Toronto, 1935.
Cuprinde o clasificare utilă a tipurilor de ironie.
296. SHARPE, ROBERT BOIES. *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock, and Catharsis*. Chapel Hill, N.C., 1959.
297. SPENDER, STEPHEN. *The Creative Element: A Study of Vision, Despair and Ortodoxy among Some Modern Writers*, London, 1953.
298. THOMPSON, ALAN R. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*, Berkeley, 1948.
299. TURPIN, A. R. „Jane Austen: Limitations or Defects?" *The English Review*, LXIV (January, 1937), 53—68.
„Surpriza structurală" contrastată cu ironia dramatică: un eseu important care după părerea mea o subapreciază pe Jane Austen ridicînd în acelaşi timp problemele generale care sînt prea adesea ignorate.

B. DIFICULTĂŢI LEGATE DE NECREDITABILITATE: POLEMICI, REEVALUĂRI ŞI MĂRTURISIRI

Sherwood Anderson

300. RINGE, DONALD A. „Point of View and Theme in «I Want to Know Why»", *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 24—29.
Brooks şi Warren se înşală grav luînd judecăţile băiatului drept „adevărate şi valide" (p. 24).

Jane Austen

301. Harding, D. W. „Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen", *Scrutiny*, VIII (June, 1939— March, 1940), 346—62.

Emily Brontë

302. Brick, Allan R. „*Wuthering Heights:* Narrators, Audience, and Message", *College English*, XXI (November, 1959), 80—86. Vezi de asemenea Nr. 149.
303. Hafley, James. „The Villain in *Wuthering Heights*", *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (December, 1958), 199—215.

Albert Camus

304. Brée, Germaine. *Camus*. New Brunswick, N. J., 1959.
305. Viggiani, Carl A. „Camus' *L'Étranger*", *PMLA*, LXXI (December, 1956), 865—87.

Cervantes

306. Auden, W. H. „The Ironic Hero: Some Reflections on *Don Quixote*", *Horizon*, XX (August, 1949), 86—93. Vezi de asemenea Nr. 131.

Chaucer

307. Bloomfield, Morton W. „Distance and Predestination in «Troilus and Criseyde»", *PMLA*, LXXII (March, 1957), 14—26.
308. Donaldson, E. Talbot. „Chaucer the Pilgrim", *PMLA*, LXIX (September, 1954), 928—36.
Chaucer aparține „unei tradiții foarte vechi — și foarte noi — a persoanei întîia singular supusă greșelii.
309. Major, John M. „The Personality of Chaucer the Pilgrim", *PMLA*, LXXV (June, 1960), 160—62.
O replică dată lui Donaldson.

310. WOOLF, ROSEMARY. „Chaucer as a Satirist in the General Prologue to the *Canterbury Tales*“, *Critical Quarterly*, I (Summer, 1959), 150—57.

Joseph Conrad

311. TINDALL, WILLIAM YORK. „Apology for Marlow“, în Nr. 67.

Feodor Dostoievski

312. FRANK, JOSEPH. „Nihilism and *Notes from Underground*“, *Sewanee Review*, LXIX (January March, 1961), 1—33.

James T. Farrell

313. WALCUTT, CHARLES CHILD. „Review“ of Bernard Clare, *Accent* (Summer, 1946), p. 267.

William Faulkner

314. FREY, LEONARD H. „Irony and Point of View in «That Evening Sun»“, *Faulkner Studies*, II (Autumn, 1953), 33—40.
315. WASIOLEK, EDWARD. „*As I Lay Dying:* Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion“, *Critique*, III (Spring-Fall, 1959), 15—23.

Ford Madox Ford

316. HAFLEY, JAMES. „The Moral Structure of «The Good Soldier»“, *Modern Fiction Studies*, V (Summer, 1959), 121—28.
317. SCHORER, MARK. „The Good Novelist in «The Good Soldier»“, *Horizon*, XX (August, 1949), 132—38.
„În fiecare caz «faptul» se află undeva între simpla convenţie socială şi acea ordine diferită a convenţiei pe care înţelegerea deformată a naratorului le-o impune“ (p. 135).

Henry Green

318. LABOR, EARLE. „Henry Green's Web of Loving“, *Critique*, IV (Fall-Winter, 1960—61), 29—40.

Nathaniel Hawthorne

319. CREWS, FREDERICK C. „A New Reading of *The Blithedale Romance*“, *American Literature*, XXIX (May, 1957), 147—70.
320. DAVIDSON, FRANK. „Toward a Re-evaluation of *The Blithedale Romance*“, *New England Quarterly*, XXV (September, 1952), 374—83.
321. HEDGES, WILLIAM L. „Hawthorne's *Blithedale:* The Function of the Narrator“, *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (March, 1960), 303—16.
322. WAGOONER, HYATT H. *Hawthorne. Cambridge*, Mass., 1955.

Ernest Hemingway

323. BECK, WARREN. „The Shorter Happy Life of Mrs. Macomber“, *Modern Fiction Studies*, I (November, 1955), 28—37.
Unul dintre numeroasele studii dezbătînd creditabilitatea călăuzei (Wilson) ca martor al împuşcării lui Macomber.

Henry James

James este sursa acestei cărţi ca atîtor altor realizări şi probleme de-ale noastre. Întreaga abordare a problemei necreditabilităţii nu poate fi concepută decît în contextul Prefaţelor şi Caietelor sale.

324. BLACKMUR, R. P. (ed.). *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*. New York, 1934.
325. MATTHIESSEN, F. O., and MURDOCK, KENNETH B. (eds.). *The Notebooks of Henry James*. Oxford, 1947.

Bibliografie generală în legătură cu James poate fi găsită în Nr. 1, pp. 592—99 şi Nr. 326 şi 327.

326. RICHARDSON, LYON. „Bibliography of Henry James“, în Nr. 328.
327. SPILLER, ROBERT, et al. *Literary History of the United States.* New York, 1948. III, 584—90.

Surse bune în legătură cu neînţelegerile referitoare la naratorii lui James sînt:
328. Dupee, F. W. (ed.). *The Question of Henry James.* New York, 1945.
329. *Hound and Horn*, Vol VII, No. 3 (April — May, 1934), „Homage to Henry James".
Un număr special.
330. *Kenyon Review*, V (Fall, 1943), „The Henry James Number".
Despre *The American:*
331. Clair, John A. „*The American:* A Reinterpretation", *PMLA*, LXXIV (December, 1959), 613—18.
Despre *The Aspern Papers:*
332. Baskett, Sam S. „The Sense of the Present in *The Aspern Papers*" („Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters", Vol. XLIV, 1959), pp. 381—88.
333. Stein, William Bysshe. „*The Aspern Papers:* A Comedy of Masks", *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Septembrie, 1959), 172—78.
Despre „The Author of Beltraffio":
334. Matthiessen, F.O. (ed.). *Stories of Writers and Artists, by Henry James*, New York.
„Şi accentuînd această irealitate este faptul că şi-a propus să dramatizeze evanghelia estetică a anilor 1880 fără să indice exact, poate fără să fie foarte sigur, în acest stadiu al dezvoltării sale, cît din ea era acceptabil pentru el însuşi" (p. 2).
Despre *The Awkward Age:*
„Şi cel mai rău lucru din toate astea, este că printre toţi aceşti concurenţi, cititorul este dezorientat şi nu ştie unde să-şi îndrepte simpatia. Aceasta este o scăpare din vedere aproape fatală într-un roman" (în Nr. 11, ediţie adăugită, p. 247).
Despre *Confidence:*
335. Wilson, Edmund. „The Ambiguity of Henry James", în Nr. 328.
„Este dubiosul Bernard Longueville ... într-adevăr proiectat ca un tînăr sensibil şi interesant sau doar un închistat în maniera lui Jane Austen?" (p. 168).
Despre „The Liar":
336. Bewley, Marius. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers.* London, 1952.
Despre „The Pupil":
Vezi pp. 432—33 de mai sus.

Despre *The Sacred Fount:*

337. Edel, Leon (ed.). „Introductory Essay", la *The Sacred Fount.* New York, 1953.
„Şi atitudinea lui James este de o completă neutralitate. Este atît de neutru încît lasă o marjă largă imaginaţiei cititorului, care dacă nu este atent, va adăuga gîndurile lui povestirii" (p. XXV). Vezi de asemenea Nr. 335 (pp. 80—81).

Despre *The Tragic Muse:*

338. Cargill, Oscar. „Gabriel Nash—Somewhat Less than Angel?" *Nineteenth-Century Fiction,* XIV (December, 1959), 231—39.

Despre *The Turn of the Screw:*

Vezi pp. 374—77, 437 de mai sus.

Despre *The Wings of the Dove:*

Leavis (Nr. 43) atacă pe acei care, ca Van Wyck Brooks şi H. R. Hays, văd în Merton Densher „un ticălos".

Cînd confruntăm aceste afirmaţii cu altele contradictorii despre personajele lui James, el este înconjurat de un cor aproape înnebunitor de acuzări şi apărări: „Dnul Leavis nu-l «pricepe» pe James ... Sîntem aproape dezarmaţi văzînd cum acest critic luminat refuză categoric să citească ce stă scris în litere de o şchioapă pe fiecare pagină din *The Ambassadors* ..." Pound „se trădează că nu l-a «priceput» niciodată cu adevărat pe James" (Beach, în Nr. 11). „Nici un critic nu pare să fi pătruns profunzimile ironiei lui James; cei mai mulţi l-au crezut pe cuvînt ..." (Robert Cantwell, în Nr. 239). „S-a afirmat recent că James crede integral în justeţea" purtării lui Isabel Archer în *Portretul unei doamne.* „Dar asta înseamnă să citim greşit nu numai finalul, dar însăşi «caracterizarea caracteristică» făcută de James lui Isabel" (F. O. Matthiessen, în *Henry James: The Major Phase*). James „nu ar fi avut cum să ştie ce vom simţi pentru liota sa de personaje descărnate şi croncănitoare care îşi dau tîrcoale cu urzeli tenebroase şi sordide" în *Vîrsta ingrată* (Wilson, în Nr. 335). „În realitate, diferitele moduri în care trebuie să-i înţelegem personajele [în *Vîrsta ingrată*] sînt definite delicat dar sigur" (Leavis, în Nr. 43). „Nici un comentator nu a părut că înţelege structura pe care James a prezentat-o atît de clar în *Prinţesa Casamassima*" (Louise Bogan, în Nr. 328). „Afirmaţia ciudată a lui Spender, că ar exista ceva obscen în legătură cu *Ce ştia Maisie*" (Leavis, în Nr. 43) şi putem continua aşa la nesfîrşit.

James Joyce

Pentru o bibliografie generală despre Joyce, vezi *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 72—99. Vezi de asemenea Nr. 187.

339. Burke, Kenneth. „Three Definitions“, *Kenyon Review*, XIII (Spring, 1951), 173—92.
„Chiar dacă zîmbim poate uşor, luăm «în serios» fiecare din stadiile de dezvoltare ale sale «ale lui Stephen»“. (p. 182).

340. Donoghue, Denis. „Joyce and the Finite Order“, *Sewanee Review*, LXVIII (Spring, 1960), 256—73.

341. Empson, William. „The Theme of Ulysses“, *Kenyon Review*, XVIII (Winter, 1956), 26—52.

342. Goldberg, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, London, 1961.
Cap. IV „The Modes of Irony in *Ulysses*“ este o discuţie deosebit de valoroasă în legătură cu distanţa dintre Joyce şi cele două personaje principale.

343. ———. „Joyce and the Artist's Fingernails“, *A Review of English Literature*, II (April, 1961), 59—73.

344. Kain, Richard M. „Joyce: Aquinas or Dedalus?“ *Sewanee Review*, LXIV (Fall, 1956), 675—83.

345. Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce.* Bloomington, Ind., 1956.

346. ———. „The Portrait in Perspective“, *Kenyon Review*, X (Summer, 1948), 361—81.

347. Noon, William T., S.J. *Joyce and Aquinas.* New Haven, 1957.
Polemizează cu Gorman, Gilbert şi alţii care au interpretat ideile lui Stephen ca fiind ale lui Joyce însuşi.

348. Redford, Grant. „The Role of Structure in Joyce's «Portrait»“. *Modern Fiction Studies*, IV (Spring, 1958), 21—30.
Vede cartea ca „obiectivarea unei axiome artistice şi a unei metode“ formulate de Stephen.

349. Thompson, Francis I. „A Portrait of the Artist Asleep“, *Western Review*, XIV (1950), 245—53.
Toate interpretările anterioare ale lui *Finnegans Wake* au înţeles greşit intenţiile lui Joyce în legătură cu personajul său principal, naratorul-visător. El este fiul, Jerry (Shem), nu HCE!

350. Thompson, Lawrance. *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce.* Oslo, 1954.

Mary McCarthy

351. CORKE, HILARY. „Lack of Confidence“, *Encounter*, VII (July, 1956), 75—78.
„Dar a cui este convingerea în *A Charmed Life?* A Martei? A fostului ei bărbat? A D-șoarei McCarthy? Pur și simplu nu știu, și mă îndoiesc profund dacă într-adevăr D-șoara McCarthy o știe“ (p. 77).

Herman Melville

352. BOWEN, MERLIN. „Redburn and the Angle of Vision“, *Modern Philology*, LII (November, 1954), 100—109.
353. SCHIFFMAN, JOSEPH. „Melville's Final Stage, Irony: A Re-examination of Billy Budd Criticism“, *American Literature*, XXII (1950), 128—36.
Ultimele cuvinte ale lui Billy nu sînt „testamentul de acceptare“ al lui Melville însuși.

John Milton

354. EMPSON, WILLIAM. „A Defense of Delilah“, *Sewanee Review*, LXVIII (Spring, 1960), 240—55.

Marcel Proust

355. BRÉE, GERMAINE. *Marcel Proust and Deliverance from Time.* Traducere de C. J. RICHARDS și A. D. TRUITT. New York, 1955: London, 1956.
356. SAMUEL, MAURICE. „The Concealments of Marcel: Proust's Jewishness“, *Commentary* (January, 1960), 8—28.

Samuel Richardson

357. BOYCE, BENJAMIN. Recenzia la volumul lui Ian Watt *The Rise of the Novel*, *Philological Quarterly*, XXXVII (July, 1958), 304—6.
Vede o ironie intenționată în descrierea Pamelei; *Pamela* „nu trebuie neapărat văzută ca și cum ar fi complet naivă“.

358. RABKIN, NORMAN. „*Clarissa:* A Study in the Nature of Convention, *ELH*, XXIII (September, 1956), 204—17.

Jonathan Swift

359. SHERBURN, GEORGE. „Errors concerning the Houyhnhnms", *Modern Philology*, LVI (November, 1958), 92—97.
360. WILLIAMS, KATHLEEN. *Jonathan Swift and the Age of Compromise.* Lawrence, Kan., 1958.

Robert Penn Warren

361. GIRAULT, NORTON R. „The Narrator's Mind as Symbol: An Analysis of *All the King's Men*", *Accent* (Summer, 1947). Retipărită în Nr. 1.

C. CÎTEVA SURSE ALE NARATORULUI NECREDITABIL MODERN

1. Exemple de narațiune conștientă de sine folosită ca ornament în romanul comic înainte de Sterne: (a) Cervantes, *Don Quijote* (1605); (b) [T. Durfey?], *Zelinda: An Excellent New Romance* (1676); (c) Marivaux, *Pharsamon* (1712?); tradus sub titlul *Pharsamond* de J. Lockman (1750); (d) Fielding, *Joseph Andrews* (1742) și *Tom Jones* (1749); (e) *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (1749?); (f) Green, G. S. *The Life of Mr. John Van, a Clergyman's Son* (f.a.); (g) *The Adventures of Mr. Loveill ...* (1750); (h) *The Adventures of Captain Greenland, Written in Imitation of All Those Wise, Learned, Witty, and Humorous Authors Who Either Already Have, or Hereafter May Write in the Same Stile and Manner* (1752); (i) [Kidgell, John], *The Card* (1755); (j) *The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates, Commonly Called Corporal Bates, a Broken-Hearted Soldier* (1756). Pentru o bibliografie mai completă despre acest subiect și următoarele, vezi Nr. 362 și 363.
362. BOOTH, WAYNE C. „*Tristram Shandy* and Its Precursors: The Self-Conscious Narrator". Ph. D. diss., University of Chicago, 1950.
363. ———. „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, LXVII (1952), 163—85.

O bibliografie mai puţin completă.

2. Exemple de opere (înainte de 1760) a căror coerenţă este asigurată de portretul conştient de sine al comentatorului: (a) Montaigne, *Eseuri;* (b) Bouchet, *Serées (Les Serées de Guillaume Boucher, Sieur de Brocourt)*, ed. C. E. Roybet Paris, 1873—1882, ediţie princeps 1584—1598; (c) [Béroalde de Verville], *Le Moyen de Parvenir / oeuvre contenant la raison de tout ce qui esté, est, et sera avec demonstrations certaines et necessaires selon la rencontre des effetcs [sic] de vertu Et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes s'en serviront, ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire a Dormir en toutes langues ...* (1610); (d) Bruscambille, *Discours Facetieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun, tout ennuy & inquietude ...* (1609); (e) Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621); (f) Francis Kirkman, *The Unlucky Citizen Experimentally described in the various Misfortunes of an Unlucky Londoner, Calculated for the Meridian of this City but may serve by way of Advice to all the Cominalty of England, but more perticularly to Parents and Children / Masters and Servants / Husbands and Wives / Intermixed with severall Choice Novels. Stored with variety of Examples and advice / President and Precept* (1673); (g) John Dunton, *A Voyage Round the World: or, a Pocket-Library, Divided into several Volumes. The First of which contains the Rare Adventures of Don Kainophilus, From his Cradle to his 15th Year. The Like Discoveries in such a Method never made by any Rambler before. The whole Work intermixt with Essays, Historical, Moral and Divine; and all other kinds of Learning. Done into English by a Lover of Travels. Recommended by the Wits ef both Universities* (1691); Farrago, by „Pilgrim Plowden" (1733); (i) *Vitulus Aureus: The Golden Calf;* or *A Supplement to Apuleius's Golden Ass. An Enquirey Physico-Critico-Patheologico-Moral into the Nature and Efficacy of Gold ... With the Wonders of the Psychoptic Looking-Glass, Lately Invented by theAuthor-Joakim Philander, M. A.* (1749). Au existat multe alte opere de acest fel între Montaigne şi Sterne, ca să nu mai pomenim despre nenumăratele colecţii de aforisme, eseuri în foileton scurte povestiri etc., susţinute de personajul „editorului" dramatizat; este ştiut că Sterne cunoştea bine acest gen. Pentru o discuţie detailată a acestei tradiţii, vezi Nr. 362, pp. 169—231.

3. Exemple de satire folosind naraţiunea necreditabilă şi conştientă: vezi Nr. 362, pp. 134—50, pentru o discuţie, printre altele a (a) Elogiul nebuniei (1509); (b) *Gargantua* şi *Pantagruel* (1537); (c) *A History of the Ridiculous Extravagancies of Monsieur Oufflé ...* (1711); (d) [Thomas D'Urfey?], *An Essay Towards the Theory of the*

Intelligible World. Intuitively Considered. Designed for Forty-nine Parts. Part III. Consisting of a Preface, a Post-script, and a little something between. By Gabriel John. Enriched with a Faithful Account of his Ideal Voyage, and Illustrated with Poems by several Hands, as likewise with other strange things not insufferably Clever, not furiously to the Purpose. The Archetypally Second Edition ... Printed in the Year One Thousand Seven Hundred, &c. (f.a.); (e) *Like will to Like, as the Scabby Squire Said to the Mangy Viscount* ... (1728); (f) John Arbuthnot (and others?) *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1741).

4. Exemple de imitaţii ale lui *Tristram Shandy* şi alte opere influenţate de Sterne: (a) [George Alexander Stevens], *The History of Tom Fool* (1760); (b) *Yorick's Meditations upon various Interesting and Important Subjects. Viz. Upon Nothing, Upon Something, Upon the Thing* ... (1760); (c) [John Carr], *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760); (d) *Explanatory Remarks upon the Life and Opinions of Tristram Shandy ... By Jeremiah Kunastrokius*, M. D. (1760); (e) *The Life and Opinions of Miss Sukey Shandy of Bow Street, Gentlewoman* ... (1760); (f) *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.* (1760); (g) *A Funeral Discourse, Occasioned by the much lamented Death of Mr. Yorick, Prebendary of Y-K ... By Christopher Flagellan* (1761); (h) *The Life, Travels, and Adventures, of Christopher Wagstaff, Gentleman, Grandfather to Tristram Shandy ... written in the OUT-OF-THE-WAY WAY* (1762) — de fapt o satiră foarte spirituală, acuzîndu-l pe Sterne de plagiat după cartea lui John Dunton *Voyage Round the World*, operă adesea citată ca „imitaţie"; (i) [Richard Griffith] *The Triumvirate or the Authentic Memoirs of A B and* C. (1764); (j) *The Peregrination of Jeremiah Grant, Esq* ... (1763); (k) [Francis Gentleman], *A Trip to the Moon ... By Sir Humphrey Lunatic, Bart.* (York, 1764—65); (l) [Samuel Paterson] *Another Traveller! ... By Coriat, Jr.* (1767); (m) *Sentimental Lucubrations, by Peter Pennyless* (1770); (n) [Richard Griffith], *The Koran: or, the Life, Character, and Sentiments of Tria. Juncta in Uno, M.N.A. or Master of No Arts. The Posthumous Works of a late Celebrated Genius, Deceased* (1770); (o) Herbert Lawrence, *The Contemplative Man: or, The Histoty of Christopher Crab, Esq.* (1771); (p) [Henry Mackenzie], *The Man of Feeling* (Edinburgh, 1771); (q) [Richard Graves], *The Spiritual Quixote* (1773); (r) *Yorick's Skull*; or. *College Oscitations, With some remarks on the Writings on Sterne, and a Specimen of the Shandean Stile* (1777); (s) [George Keate], *Sketches from Nature; taken and coloured, in a Journey to Margate*

(1779); (t) *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (1788); (u) *Flight of Inflatus; or, the Sallies, Stories, and Adventures of a Wild-Goose Philosopher. By the author of the Trivler* (1791); (v) *The Observant Pedestrian* (1795); (w) William Beckford, *Modern Novel Writing, or the Elegant Enthusiast ... A Rhapsodical Romance ...* (1796).

După 1800 poate, majoritatea romanelor au intruziuni de tipul lui Shandy, și sînt și mai multe opere care sînt evident imitații de la început pînă la sfîrșit, de exemplu, (x) [Eaton Stannard Barrett], *The Miss-Led General; a Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance* (1808); (y) John Galt, *The Provost* (1822); (z) [W. H. Pyne], *Wine and Walnuts;* or, *After Dinner Chit-Chat, by Ephraim Hardcastle, Citizen and Dry-Salter* (1823); (zz) *Duodecimo*, or *The Scribbler's Progress. An Autobiography, Written by an Insignificant Little Volume, and Published Likewise by Itself* (1849). Vezi de asemenea numeroasele procedee sterniene la autorii bine-cunoscuți: la Thackeray, în special în contribuțiile sale la *The Snob* ca student la Cambridge; la Balzac (de exemplu *Pielea de sagri*); la Poe (vezi în special nuvela „Lionizing" care are chiar și un tratat despre Nosologie); la Dickens, la Melville și desigur la Trollope. Nu mai e nevoie să spunem că această enumerare este foarte incompletă. Pentru o bibliografie bună deși oarecum inexactă despre influența lui Sterne în Franța, vezi F. B. Barton *Etude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-hutième siècle.* (Paris, 1911) în special bibliografia retipărită după Pigoreau, pp. 154—57. Pentru alte imitații și parodii vezi Wilbur L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne* (New Haven, 1929), pp. 230—231, 271, 282—85.

D. O GALERIE DE NARATORI ŞI REFLECTORI NECREDITABILI

În general am exclus operele discutate în text. Deși am încărcat lista, din motive evidente pentru oricine în direcția tipurilor mai diferite de necreditabilitate, prezența unor lucrări ca „The Spectacles" trebuie să reamintească cititorului că tipul de ironie pe care am numit-o necreditabilitate poate merge de la brutalitatea sau prostia concretă și nedeclarată la cele mai derutante combinații în unele romane contemporane. Aș adăuga că, deși prezența sau absența necreditabilității nu spune nimic despre calitatea literară, lista mea se bazează în parte pe judecăți de valoare: am exclus multe imitații proaste după Sterne în sec. XIX și aproape tot atîtea romane despre romancieri în sec. XX. Pentru economie trebuie să mă limitez doar la o singură operă pentru fiecare autor, deși cei mai mulți dintre ei au căzut mereu în ispita aromi-

toare a comunicării secrete. Pentru alte titluri mai recente, vezi *Cumulated Fiction Index* 1945—60, ed. G. B. Cotton şi Alan Glencross (London, 1960); cele mai multe romane clasificate ca „Povestiri la persoana întîi" (pp. 198—217) şi „Romane experimentale" (pp. 178—79) oferă exemple de naraţiune necreditabilă.

Kingsley Amis, *Lucky Jim*. Sherwood Anderson, „The Egg". Jane Austen, *Lady Susan*. Robert Bage, *Hermsprong*. James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*. Djuna Barnes, *Nightwood*. Samuel Beckett, *Molloy*. Saul Bellow, *The Victim*. Stella Benson, „Story Coldly Told". Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Michel Butor, *L'emploi du temps*, Erskine Caldwell, *Journeyman*. Albert Camus, *La peste*. Joyce Cary, *The Horse's Mouth*. Jean Cayrol, *On vous parle*. Jacques Chardonne, *Eva*. John Cheever, „Torch Song". Anton Chekhov, „Wild Gooseberries". Ivy Compton-Burnett, *A Heritage and Its History*, Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Walter de la Mare, *Memoirs of a Midget*. Defoe, *Robinson Crusoe*. Dos Passos, *USA*. Dostoevski, „The Dream of a Ridiculous Man". Georges Duhamel, *Cry out of the Depths*. Marguerite Duras, *Le square*. Lawrence Durrell, *Mountolive*. Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*. Hans Fallada, *Little Man What Now?* Faulkner, *The Wild Palms*. Gide, *Les Caves du Vatican*. Wiliam Golding, *Lord of the Flies*. Henry Green, *Loving*. Graham Greene, *The Quiet American*. Albert J. Guerard, *The Bystander*. Mark Harris, *The Southpaw*. Hemingway, *The Sun Also Rises*. Joseph Hergesheimer, *Java Head*. Hermann Hesse, *Steppenwolf*. Thomas Hinde, *Happy as Larry* Aldous Huxley, *Point Counter Point*. Henry James (vezi cap. XII). James Joyce (vezi cap. XI). Valery Larbaud, *A.O. Barnabooth: His Diary*. Ring Lardner, „A Caddy's Diary". Wyndham Lewis, *The Childermass*. Mary McCarthy, *Cast a Cold Eye*. Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*. Thomas Mann, *Dr. Faustus*. Katherine Mansfield, „A Dill Pickle". J. P. Marquand, *The Late George Apley*. Herman Melville, *The Confidence Man. Henry de Montherlant*, *Les jeunes filles*. Wright Morris, *Love among the Cannibals*. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. Flannery O'Connor, „The Geranium". Frank O'Connor, „Mac's Masterpiece". Edgar Allan Poe, „The Spectacles". Katherine Anne Porter „That Tree". J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*. Jean-Paul Sartre, *La nausée*. Irwin Shaw, „The Eighty-Yard Run". Allan Sillitoe, „The Loneliness of the Long Distance Runner". Tobias Smollett, *Humphry Clinker*. Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae*. Italo Svevo (Ettore Schmitz), *Confessions of Zeno*. Frank Swinnerton, *A Month in Gordon Square*. Elizabeth Taylor,

„A Red-Letter Day". Jim-Thompson, *Nothing More than Murder* (una dintre numeroasele povestiri de groază şi mister care foloseşte tehnica impersonală — dovadă prin însăşi mediocritatea ei că impersonalitatea în sine nu înseamnă nimic). James Thurber, „You Could Look It Up". Lionel Trilling, „Of This Time, Of That Place". Mark Twain, *Huckleberry Finn.* Miguel de Unamuno, *The Life of Don Quixote and Sancho according to Miguel de Cervantes Saavedra, Expounded with Comment, by Unamuno.* Eudora Welty, „Put Me in the Sky!" Calder Willingham, *Natural Child.* Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway.* Marguerite Yourcenar, *Coup de grâce.*

INDICE

CUPRINS

Lector: MIRCEA BUCURESCU
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU

Tiraj 3830 ex. broşate. Bun de tipar 29.XI.1976.
Coli tipar 35,5



Tiparul executat sub comanda
nr. 496 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Retorica romanului este o abordare sistematică şi analitică a strategiilor narative, prin care romancierul nu numai că îşi construieşte viziunea, ci îşi modelează şi cititorul, aducîndu-l în situaţia de a recepta matur şi cu discernămînt această viziune. Încadrîndu-se orientării neo-aristotelice a *criticilor de la Chicago*, investigarea lui Wayne C. Booth consolidează pe baze moderne prestigiul întrucîtva umbrit al romanului preflaubertian, aducînd totodată corective judicioase romanului post-jamesian de factură modernistă.

WAYNE C. BOOTH (născut 1921) este deţinătorul titlului de *George M. Pullman Professor of English* la Universitatea din Chicago. Printre lucrările sale se numără o culegere de eseuri cu titlul *Now Don't Try to Reason with Me* (1970) şi prestigioasa *A Rhetoric of Irony* (1974). *Retorica romanului* (1961) i-a adus autorului două cunoscute distincţii : Premiul Christian Gauss al grupului academic Phi Beta Kappa pe anul 1962 şi Premiul David H. Russel acordat de Consiliul Naţional al Profesorilor de Engleză din S.U.A. pe anul 1966.

Lei 20,50